اللغة وبناء الشعر

اللغة وبناء الشعر

دكتور محمد حماسة عبد اللطيف

الأستاذ بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة



الـكـتـاب : اللغة وبناء الشعر

المؤلـف : د / محمد حماسة عبد اللطيف

رقم الإيداع : ١٩٨٦

تاريخ النشر : ٢٠٠١

الترقيم الدولى : I. S. B. N. 977-215-551-6

الـنـاشـر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)

ت : ٧٩٤٢٠٧٩ فاكس ٧٩٥٤٣٢٤

الـتـوزيـع : دار غريب ٣,١ شارع كامل صدقى الفجالة – القاهرة

ت ٥٩٠٢١٠٧ – ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق والمعرض الدائم { ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر – الدور الأول
ت ٢٧٣٨١٤٢ – ٢٧٣٨١٤٣

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَصْلِحْ لِي فِي ذُرِّيَّتِي إِنِّي تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ ﴾

الإهداء

إلى أستاذى وصديقى الدكتور محمود الربيعى

أنت ألهَمْتنى وأوْرَيْتَ زندى ... أنت علَّمتنى فُنون التحدّى

أنتَ إمَّا هَفَتْ إلى الودِّ رُوحى ... وردَتْ فى حماك أعذبَ وِرْدِ

إنما تأخذُ الفروعُ من الأصْـ ... ـلِ وقَدْ تُثمر الفروعُ فتُهْدِى

أنا أهْدِيك بَعْضَ وَحْيك حبا ... ووفاءً ببعضِ دَيْنكِ عِنْدِى

فتقبَّلْ تحيةً منْ صديقٍ ... لا يناصيكَ غَيْرَ وُدٍّ بودّ

محمد حماسة



مقدمـــــة

هذه فصول فى اللغة وبناء الشعر ، كتبت على فترات متباعدة ، ولكنها — مع تباعد ما بينها — مسلوكة فى خيط فكرى واحد . وكل هذه الفصول تؤكد مبدأ أعتنقه وأومن به ، وهو أنه لابد من تعانق النحو مع النص الأدبى ، والانطلاق من « النحو » فى تفسير النص الشعرى ؛ إذ إن النصّ لا يمكن أن «يتنصص » إلا بفتل جديلة من البنية النحوية والمفردات ، وهذه الجديلة هى التى تخلق سياقًا لغويا خاصا بالنص نفسه ، وعند محاولة فهم أى نص وتحليله لابدّ من فهم بنائه النحوىّ على مستوى الجملة أولاً وعلى مستوى النصّ كله ثانيًا. ومفهوم « النحو » هنا أوسع من المفهوم الذى يحصره فى دائرة الإعراب الضيّقة بطبيعة الحال .

سوف يجد القارئ أنى حاولت شرح هذه الفكـرة فى الفصـل الأول «فاعلية المعنى النحوىّ فى بناء الشعر » كما حاولت التدليل على إمكان الاعتماد على « المدخل النحوىّ » فى فهم الشعر وتحليله . وإذا كان التدليل فى هذا الفصل نظريًا، فإن الفصول التالية تعد تطبيقًا له ، وخاصة القصائد القديمة وهى قصائد ثلاث إحداها لثعلبة بن صُعَيْر المازنى والثانية للمخبَّل السعدى، وهما قصيدتان من اختيار المفضل الضبى فى « المفضليات » ، وأما القصيدة الثالثة فهى لسُحَيْم عبد بنى الحسحاس. وأودّ أن أؤكد أن الشعر القديم لا يصلح مدخلاً له إلا مدخل بنائه النحوىّ؛ لأنه لم تبق منه إلا بنيته اللغوية ، والشعر فنّ لغوىّ قبل كل شىء وبعده. وإذا كان بعض دارسى الشعر ينطلقون فى فهم الشعر وتحليله من أشياء خارجة عن النصّ — وهذا اتجاه آخذ فى التراجع أمام النقد اللغوى — فإنهم لن يجدوا حول الشعر القديم أو الجاهلىّ ما يعينهم سوى النصّ نفسه ، فإذا حاولوا تفتيت النص إلى قضايا سياسية أو اجتماعية أو نفسية أو أسطورية أو غير ذلك ؛ فإن ذلك لا يعدّ تحليلا للبنية اللغوية المتمثلة فى القصيدة على كل حال.

لقد كانت تجربة النقاد العرب القدماء عندما تتعمق تدور حول بنية النص نفسه ؛ ومن هنا كانت نظرات ابن سلام وابن قتيبة والآمدى والقاضى الجرجانى – على تفاوت بينها – تكتسب قيمتها كلما اقتربت من النصّ نفسه وانطلقت منه . وأمّا عبد القاهر الجرجانى فهو الذى استطاع أن يقدم نظريّة نصية واضحة عرفت بنظرية النظم ، وسر بقاء هذه النظرية وحيويتها يكمن فى اعتمادها على أهم ما يعتمد عليه النص وهو البناء النحوىّ بما يضمه ويحويه من مفردات، والنحو هو الركيزة الأساسية للمعنى كما يقرر چاكوبسون بعد عبد القاهر بقرون .

وأما فى العصر الحديث فقد حدث اهتمام متنامٍ بالنصّ وحده بتأثير كثير من الأفكار التى طورت فى الغرب سواء أكان ذلك من مجال علم اللغة أم من مجال النقد الأدبى ، فكانت لآراء اللغوى الشهير فردنان دى سوسير وما أثمرته فى تطوير النظر للنصّ آثار نجنى ثمارها الآن ، وكذلك كان لما تناثر من آراء « الحلقة اللغوية » فى كوبنهاجن و « حلقة براغ للدراسات اللغوية » أثر فى تطوير النظر للنصّ . وقد تلاقت هذه الأفكار مع بعض آراء نقدية حديثة ، وعلى الأخص بعض آراء ت . س . إليوت ، وريتشاردز وتلميذه إمبسون ، وجماعة « النقد الجديد » الذين لا يهتمون إلا بالنص وحده بدءًا ونهاية ، ووسيلة وغاية ، حتى قيل عنهم إنهم ليسوا أصحاب نظريات ولكنهم شارحو نصوص ، فضلاً عمن يسمون النقاد الشكليين ، والبنائيين ، والأسلوبيين ، والتفكيكيين . ولعلّ هذا الاهتمام المتنامى بالنص ّ ردّ فعل للإغراق فى الابتعاد عن النص والاهتمام بالنظريات فى فترات سابقة .

ومن هنا عاد الاهتمام بالنصّ نفسه إلى الظهور والانتشار ، وإن كان بعض الباحثين الآن ممن يدعون الاهتمام بالأسلوبية يعكرون الماء على القراء باستعمالاتهم عبارات غامضة وإحصاءات صماء ، ورسومًا وأشكالاً مُصْمَتة ، ومصطلحات مبهمة غائمة أقلها « التماهى » و « التمحور » و « التمفصل » و«التركح » . . . إلخ وهى ترجمات عاجزة تزهد القارىء فيما يكتبون .

إن الهدف من تحليل القصيدة هو إضاءتها ، وكشف بعض أسرارها اللغوية، وتفسير نظام بنائها وطريقة تركيبها ، وإدراك العلاقات فيها ، من أجل مشاركة القارئ ووضع احتمالات النص أمامه من خلال تواشج الألفاظ والبناء النحوى الذى يعد ركيزة للنصّ ، حتى يستطيع القارئ أن يلج فى عالم القصيدة. ولن يتم ذلك إلا بتفسير بنية القصيدة ذاتها وتحليلها إلى مكوناتها التى انبنت منها . ولابد أن يكون ذلك بأكبر قدرٍ من الوضوح والسلاسة وعدم التعقيد .

ولا أستطيع أن أزعم أن كل فصول هذا الكتاب قد حققت ــ وبقدر متساوٍ ــ هذه الفكرة التى أومن بها ، ولكنها على كل حالٍ لم تبتعد عنها . وقد كان بعض هذه الفصول معدًا فى الأصل ــ لبرنامج « مع النقاد » أو برنامج « قصيدة وشاعر » بإذاعة البرنامج الثانى ، ولم أشأ أن أعود إليها مرة أخرى ، وآثرت أن أتركها كما أعدّت أول مرّة ؛ لأنى أعددتها بدءًا بالطريقة التى أراها أنا لا بحسب ما يراه غيرى ، ولا ينفى هذا أننى مدين لهذين البرنامجين بإعداد بعض هذه الفصول ، وخاصة ديوان « العطش الأكبر » و « لو أنفيك من زمنى » وقصيدة «الآتون من رحم الغضب » وقصيدة « أصوات من تاريخ قديم » .

سوف يجد القارئ أن هناك بحثين لا علاقة لهما ظاهرةً بالشعر ، وهما البحثان اللذان يكونان الفصل الأخير ، ولكنهما يدوران حول قضية مهمة تتعلق بتعليم اللغة العربية وقد أردت أن أشرك القارئ المهتم معى فى الاهتمام بهذه القضية والقلق من أجلها ، فقد يكون من اهتمامه وقلقه ما يعين على تحقيق الغاية من إثارتها ، أو يساعد على حل هذه المشكلة التى تناولتها فيهما .

وبعد . . فإننى أرجو أن يجد قارئ هذه الفصول شيئًا مما يريده فى هذا المجال، كما أرجو أن أكون قد نجحت فى أن أنقل إليه شيئًا مما أريده من تقديمها إليه .

محمد حماسة



الفصل الأول

المدخل النحوى للشعر

فاعلية المعنى النحوى فى بناء الشعر

تعانى الدراسات النحوية المعاصرة فى العالم العربى من ركود يكاد يبلغ بها حد الشلل؛ وذلك لأن النحاة المعاصرين تخلوا طائعين عن جوانب كانت تمد الدراسة النحوية بالحياة والاستمرار، فقد ابتعدت الدراسة النحوية عن مجال النصوص الحية تكتنه أسرارها، وتستكشف مزايا التعبير فيها، واكتفت بترديد الأمثلة الجامدة المحنطة، واصطناع نظائر لها لا تقل عنها جمودًا يعنى فيها بالإعراب من رفع ونصب وجر . وقد دفعت هذه الأمثلة الغريبة أعرابيًا وقف على حلقة أحد النحاة فسمع حديثًا عن «ضرب زيد عمرًا، وضرب عمر زيدًا»[1] - دفعته إلى أن يقول :

أنا مالى ولامرئ أبد الدهر يُضْرَبُ
خل زيدًا لشأنه حيثما جاء يذهبُ
واستمع قول عاشق قد شجاه التطرُّبُ

ومن جانب آخر انفصلت عن الدراسات النحوية جوانب من الدرس اللغوى، واستقل بها من يسمون « علماء اللغة » وأصبحنا نجد متخصصين فى علم

---

(١) ليس معنى هذا أننى أرفض أن تستخدم الأمثلة المصنوعة من أجل التعليم حينما يكون الغرض هو تعليم أوليات النحو ، وإن كنت أفضل أن يكون ذلك من خلال نصوص عربية سليمة تختار بدقة وعناية للمراحل التعليمية الأولى ؛ لأن هذا يؤكد فى ذهن الدارس عدم انفصال النحو عن اللغة ويرسخ فى نفسه أنه يتعلم النحو لغرض معين ، والوضع الحالى يشعر المتعلم أنه يتعلم النحو لذاته منفصلاً عن أية غاية وأننى أتوجه بهذا الحديث فى هذا المقام للمتخصصين فى علوم العربية على وجه العموم وقد قسموا دراسة النص بينهم ، وقالوا أول الأمر إن التقسيم بهدف تيسير الدراسة وتعميقها ، ثم انفصل كل فريق عن الآخر انفصالاً تامًا ، واتسعت الهوة بينهم ، وتحملت النصوص وحدها نتائج هذا التقسيم المخل ، وصار كل فريق لا يسمح للآخر أن يخوض في مجاله بدعوى التخصص.

اللغة يستنكفون أن يكونوا « نحاة » ومتخصصين فى النحو منقسمين على أنفسهم، بعضهم يلحق نفسه متمسحًا بعلماء اللغة ولم يحصل ما حصله أولئك، وبعضهم يرى فى الإزراء بهؤلاء « المحدثين » خير وسيلة للدفاع عما فى يده من بضاعة كاسدة لا يحسن عرضها ، وقليل منهم يتقن أشياء من القديم ، ويجيد الدفاع عنها ، ولكنه يصم أذنيه عن دعوة المحدثين ، ولا يرى فيها خيرًا كثيرًا أو قليلاً ، ولا يجد فى نفسه الخوض فيما يخوضون فيه .

وقد نشطت حركة علم اللغة الحديث فى أوائل الخمسينيّات من هذا القرن فى العالم العربى ، وكانت مرجوة لخير كثير ، ولكنها أسفرت — حتى الآن على الأقل — ، بعد أن خفت بريق الترجمة ، عن حصاد لم يفد كثيرًا ، وفى فترة وجيزة أصبح هناك تكرار لما قيل من قبل . ولم تستطع هذه الحركة التى كانت نشطة أول الأمر أن تتلاحم مع النسيج العربى ، وانحسر بعضها فى دراسة العاميات تاركًا مجال الفصحى . ولكن النتيجة التى تسلم لهذه الحركة أنها نجحت فى تثبيت بعض المفاهيم العامة فى دراسة اللغة ، وهزت كثيرًا من المسلمات فانطلقت ألسنة بعض شباب الباحثين وأقلامهم فى نقد القديم ، وتجريحه ، وتخطئته ، والتهجم عليه ،والتهكم به دون أن يقدم هؤلاء وأولئك بديلاً عنه .

واستقلت فئة ثالثة بالنصوص الأدبية ، يرى بعضها أن ليس من حق أحد آخر الدخول فى مملكتها ، وقد أسقطت هذه الفئة من حسابها ما يشغل الفئتين السابقتين من علم لغة أو نحو ، ولم ير المنتمون إليها ضرورة للاهتمام بهذا الجانب من جوانب الدرس ، وابتعد نقاد الأدب عن الاهتمام بفاعلية النظام النحوى ظنّا أنه لا يعنيهم فى شىء ، وقد انتقد بعضهم هذا المسلك[٢] وفى الوقت

(٢) يقول الدكتور مصطفى ناصف فى كتابه دراسة الأدب العربى (الدار القومية للطباعة والنشر) ص٢١٤ : « والواقع أن فاعلية النظام النحوى فى خلق المعنى المتعدد غير ماثلة فى أذهاننا ، وهذه الفاعلية جزء أساسى من حيوية اللغة وقدرتها على أداء كثير من وظائفها . وقد بذل المتقدمون ما وسعهم من أجل توضيح هذه الملاحظة ، فنظام الكلمات ونوع الترابط والانفصال بين العبارات ، والتفاوت الملحوظ بين صيغ الكلمات فى العبارة ، كل أولئك كان مجالاً واسعًا لكشف إمكانيات غير قليلة ، ولكن يظهر أننا حتى الآن لا نقدر خطر الفهم النحوى الناضج ، أو نظن أن مراجعة المعانى أمر لا يهم المشتغلين بالشعر وفلسفة الفن» وانظر « قضايا الشعر المعاصر » لنازك الملائكة ص ٢٣٩ (الطبعة الثالثة) حيث تأخذ على النقاد عدم اهتمامهم بالنحو . غير أنها تعنى بالنحو المستوى التعليمى من الرفع والنصب والجر ، ولا يفهم من كلامها الاهتمام بالنحو بوصفه ذا فاعلية فى بناء الشعر .

نفسه انعزلت الدراسات النحوية ولم تستطع تخطى هذه الحواجز الوهمية ، وعجزت الدراسات اللغوية عن إنشاء مدرسة ذات اتجاه معروف أو خلق مذهب ذى أبعاد محددة واضحة يجتذب إليه دارسى الأدب (٣) .

إن الركود الذى تعانى منه الدراسات النحوية الآن — رغم ما تقذف به أفواه المطابع من عشرات الكتب — يحتاج إلى فتح نافذة فى جداره الأصم حتى تتحرك هذه الدراسات فى مجرى يضمن لها السلامة والاستمرار ، ويتيح لها حياة طبيعية بدلاً من تلك الحياة المصطنعة المتكلفة التى لن يصبر عليها القائمون بالأمر كثيرًا .

ومن المعروف أن حيوية النحو فى القديم نبعت من أنه علم نصى ، وغير خاف أنه نشأ فى حضن القرآن الكريم ، ومن أن النحاة القدماء لم يوقفوا دراستهم على الجانب النظرى فحسب ، بل تخطوا ذلك إلى الجانب التطبيقى ، وقد اتخذوا من القرآن الكريم والشعر القديم وشعر معاصريهم — أحيانًا — مادة خصبة للتطبيق النحوى ؛ ومن هنا وجدت فى خزانة التراث عشرات الكتب لشرح القرآن وتفسيره وإعرابه ، وشرح مختارات الشعر ، ودواوين بعض الشعراء شرحًا يقوم فى جانب كبير منه على فهم العلاقات النحوية ؛ ولذلك استطاعت الدراسات النحوية القديمة أن تحيا وتتخطى إلينا القرون والأجيال . ويعرف المشتغلون بالنحو وعلوم العربية أن كثيرًا من القضايا النحوية لا تفهم من كتب النحو وحدها بل من كتب التفسير وشرح المختارات الشعرية والأمالى والمجالس التى تعتمد على مقطوعات الشعر المختلفة والروايات الأدبية .

---

(٣) لم يكن الأمر فى الآداب الأوربية على ما جرى عليه الحال عندنا ، فعلى حين تنفصل كل فئة عن الأخرى عندنا ولا يتعاون بعضها مع البعض الآخر تألفت منذ الربع الثانى من هذا القرن مدرسة ذات مذهب أدبى معين عرف بالبنائية بدأت أصداؤه تتردد عندنا الآن ، تقوم دعائم هذا المذهب على معطيات علم اللغة ، وتستند مرتكزاتها وأصولها على مدرسة جنيف بريادة العالم اللغوى السويسرى فرديناند دى سوسير (١٨٥٧ — ١٩١٣م) وحلقة الدراسات اللغوية ببراغ (١٩٢١) وحمل لواء الفكرة وشغل بتنظيرها وتطبيقها علماء من أوربا الشرقية أولاً ثم امتدت لتجد صدى قويا لها فى كل اللغات الأوربية ، ويمثل الخط الرئيسى لهذا المذهب الابتعاد عما كان شائعًا فى الدراسة الأدبية من تتبع مصادر الأفكار وقضايا التأثير والتأثر ، والاهتمام بالدلالات السياسية والاجتماعية ، والتركيز من ثم على العمل الأدبى وحده بوصفه وحدة مستقلة تحمل مفاتيحها جميعًا فى تكوينها الخاص بحسبان الأدب عملاً لغويا قبل كل شىء . (انظر الفصل الأول من كتاب : نظرية البنائية فى النقد الأدبى » للدكتور صلاح فضل (القاهرة ١٩٧٧م) ومحاولة لتحليل البناء الشعرى عند نزار قبانى لبيير جورجان ترجمة أحمد درويش — البيان أكتوبر ١٩٧٧م).

وقد كان كتاب سيبويه — وهو أول مؤلف نحوى يصل إلينا — كتابًا جامعًا لعلوم العربية وفقه أسرارها ، وإن قارئه ليستشعر أنه يهتم بحسن الكلام وقبحه لا بمجرد صحته وحسب ، فيقول عن الإخبار عن النكرة بنكرة « وذلك قولك : ما كان أحد مثلك ، وما كان أحد خيرًا منك ، وما كان أحد مجترئًا عليك . وإنما حسن الإخبار ههنا عن النكرة حيث أردت أن تنفى أن يكون فى مثل حاله شيء أو فوقه ؛ لأن المخاطب قد يحتاج إلى أن تعلمه مثل هذا . وإذا قلت : كان رجل من آل فلان فارسًا ، حسن ؛ لأنه قد يحتاج إلى أن تعلمه أن ذاك فى آل فلان ، وقد يجهله . ولو قلت : كان رجل فى قوم عاقلاً ، لم يحسن؛ لأنه لا يستنكر أن يكون فى الدنيا عاقل ، وأن يكون من قوم ، فعلى هذا النحو يحسن ويقبح »[4] . فنحن هنا أمام تذوق للتركيب وشرح لأسرار حسنه وقبحه ، ولسنا أمام قاعدة نحوية صارمة تجيز شيئًا وتخطئ آخر . وقد يطول بنا القول إذا أخذنا فى تتبع الكتاب على هذا النحو ، ولكنى أود أن أشير إلى نص آخر من الكتاب يكشف عن روح الاهتمام بالتركيب وما يتعلق به من معنى ، يقول سيبويه فى باب الفاعل والمفعول : « فإن قدمت المفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى فى الأول، وذلك قولك : ضرب زيدًا عبدُ اللّه؛ لأنك إنما أردت به مؤخرًا ما أردت به مقدمًا ، ولم ترد أن تشغل الفعل بأول منه ، وإن كان مؤخرًا فى اللفظ . فمن ثم كان حد اللفظ أن يكون فيه مقدمًا ، وهو عربى جيد كثير ، كأنهم إنما يقدمون الذى بيانه أهمّ لهم وهم ببيانه أعنى ، وإن كانا جميعا يهمانهم ويعنيانهم »[5] وهذا يكشف عن محاولة سيبويه بيان أغراض التركيب فى الوقت الذى يقدم فيه أنماطه النحوية .

---

(٤) سيبويه — الكتاب : ١/ ٥٤ (طبعة دار القلم بتحقيق عبد السلام هارون ١٩٦٦م وراجع طبعة بولاق ١/ ٢٧ ، ٢٨) وانظر ما كتبه الأستاذ على النجدى ناصف عن قيمة الكتاب وتأثر البلاغيين به والنصوص التى قابلها بأصول الكتاب من علماء البلاغة فى « سيبويه إمام النحاة » صفحة ٢٩٤ وما بعدها (عالم الكتب بالقاهرة) ، وقارن بما فى كتاب الدكتور عبد الرحمن السيد « مدرسة البصرة النحوية» ٥٣٩ وما بعدها (الطبعة الأولى توزيع دار المعارف) .

(٥) الكتاب ١/ ٣٤ (طبعة دار القلم وفى طبعة بولاق ١/ ١٥ ، ١٦) وقد نقل عبد القاهر الجرجانى الجزء الأخير من هذا النص فى « دلائل الإعجاز » وفيه « وهم بشأنه أعنى « بدلاً من « وهم ببيانه أعنى » صفحة ٨٤ (طبعة المنار) . و ١٠٧ طبعة الأستاذ محمود شاكر.

وقد شغل كثير من النحاة بعد سيبويه بالتأليف فى معانى الشعر وقواعده ، ومن هؤلاء المبرد وثعلب [٦] ، على تفاوت بينهم فى طريقة التناول ومحاولة الإفادة من الاستخدام النحوى .

ولم يكن « الإعراب » بالمفهوم الذى ساد فى العصور المتأخرة شاغلاً للنحاة الأوائل بقدر ما كان يشغلهم بيان التركيب ، وقد كان يتردد بينهم أن استقامة المعنى أهم من استيفاء الإعراب ، وإذا كان هناك خروج على السمت المألوف ؛ فإن ذلك لإرادة معنى معين « وليس شىء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها» كما يقول سيبويه [٧]، ويقول ابن جنى : « فإن العرب قد تحمل على ألفاظها لمعانيها حتى تفسد الإعراب لصحة المعنى »[٨] ؛ ولذلك لم يعد عبد القاهر الجرجانى « الإعراب » بهذا المفهوم من وجوه التفاضل والمزية فى الكلام ، «وذلك أن العلم بالإعراب مشترك بين العرب كلهم ، وليس هو مما يستنبط بالفكر ويستعان عليه بالروية ، فليس أحدهم بأن إعراب الفاعل الرفع ، أو المفعول النصب ، أو المضاف إليه الجر بأعلم من غيره ، ولا ذاك مما يحتاجون فيه إلى حدة ذهن وقوة خاطر ، إنما الذى تقع الحاجة فيه إلى ذلك العلمُ بما يوجب الفاعلية للشىء إذا كان إيجابها من طريق المجاز كقوله تعالى : ﴿ فما ربحت تجارتهم ﴾ وكقول الفرزدق : « سقتها خروق فى المسامع » وأشباه ذلك مما يجعل الشىء فيه فاعلاً على تأويل يدق ، ومن طريق تلطف ، وليس يكون هذا علمًا بالإعراب ، ولكن بالوصف الموجب للإعراب »[٩] ويؤكد عبد القاهر الجرجانى هذه الفكرة فى أكثر من موضع ويلح عليها ، فيقول فى موضع آخر : « ومن العجب أنا إذا

---

(٦) يحفل الفهرست لابن النديم بأسماء كثير من الكتب فى هذا الباب ، وقد سقط كثير من هذه الكتب من يد الزمن وبقى القليل منها ، وقد نشر محمد عبد المنعم خفاجى كتاب « قواعد الشعر » لثعلب سنة ١٩٤٨ (دار إحياء الكتب العربية ـ القاهرة) .

(٧) الكتاب ١/ ٣٢ (دار القلم) و ١/ ١٣ « بولاق » .

(٨) ابن جنى : المحتسب فى تبيين شواذ القراءات والإيضاح عنها ٢/ ٢١١ تحقيق على النجدى ناصف وعبد الفتاح شلبى (المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٩٦٩م).

(٩) عبد القاهر الجرجانى ـ دلائل الإعجاز صفحة ٣٠٢ (طبعة المنار) . وقارن بصفحات ٣٩٥، ٣٩٦ فى طبعة الأستاذ محمود شاكر .

نظرنا فى الإعراب وجدنا التفاضل فيه محالاً ؛ لأنه لا يتصور أن يكون للرفع والنصب فى كلام مزية عليهما فى كلام آخر »[١٠] فليس الحديث هنا عن مستوي الصحة اللغوية فى حد ذاتها ، فكون الكلام صوابا لا يوجب له مزية ولا فضلاً « لأنا لسنا فى ذكر تقويم اللسان والتحرز من اللحن وزيغ الإعراب فنعتد بمثل هذا الصواب ، وإنما نحن فى أمور تدرك بالفكر اللطيفة ، ودقائق يوصل إليها بثاقب الفهم » [١١] وهذه الفكر اللطيفة والدقائق التى لا يوصل إليها إلا بثاقب الفهم هى المعانى الموجبة لأن يكون الكلام على هذا النحو أو ذاك من التركيب ، فإذا كان ما يراد التعبير عنه قويًا جاء التعبير عنه بالقوة نفسها . وقد كان بعض متقدمى النحويين يعتقدون أن « الأصوات تابعة للمعانى فمتى قويت؛ قويت ، ومتى ضعفت ؛ ضعفت » [١٢] وفى ضوء هذا المبدأ عالج ابن جنى بعض القراءات القرآنية ، وفسرها تفسيرًا لم يُسْبَق إليه ، ففى قراءة الحسن البصرى لقوله تعالى : ﴿ **سأُورِيكُمْ دَارَ الْفَاسِقِينَ** ﴾ (سورة الأعراف من الآية ١٤٥) — بإشباع ضمة الهمزة فى **سأُورِيكُمْ** — يقول: «وزاد فى احتمال الواو فى هذا الموضع أنه موضوع وعيدا وإغلاظ فمكن الصوت فيه وزاد إشباعه واعتماده فألحقت الواو فيه» [١٣].وفى تفسير قراءة على بن أبى طالب وابن مسعود ويحيى والأعمش لقوله تعالى : ﴿ **وَنَادَوْا يَا مَالِكُ لِيَقْضِ عَلَيْنَا رَبُّكَ** ﴾ (سورة الزخرف من الآية ٧٧)، - بترخيم مالك — نجده يفسر ترخيم « مالك » هنا تفسيرًا يتفق مع المبدأ السابق حيث يقول : « وذلك أنهم لعظم ما هم عليه ضعفت قواهم ، وذلت نفوسهم ، وصغر كلامهم ، فكان هذا من مواضع الاختصار ضرورة عليه ووقوفا دون تجاوزه إلى ما يستعمله المالك لقوله القادر على التصرف فى منطقة» [١٤]، فهنا تجاوز لرصد الظاهرة إلى تفسيرها والإشارة إلى ربطها بالموقف الذى ترد فيه .

---

(١٠) السابق نفسه صفحة ٣٠٦ وانظر صفحة ٣٩٩ طبعة الأستاذ محمود شاكر .

(١١) السابق نفسه صفحة ٧٧ وانظر صفحة ٩٨ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .

(١٢) ابن جنى — الخصائص ٢/ ٢١٠ (تحقيق محمد على النجار ، مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥٥) .

(١٣) ابن جنى — المحتسب ٢/٢٥٩ .

(١٤) السابق : ٢/ ٢٥٧ وقارن بما فى «الإنصاف فى مسائل الخلاف لابن الأنبارى» فى المسألة الخمسين.

وكانت هذه اللمحات نظرات فردية موزعة فى تناول القدماء للنصوص ، وكانت تؤكد أن ثمة فكرة كامنة تحتاج إلى الوقت الملائم للظهور ، حتى كان الحديث عن إعجاز القرآن واختلافهم حوله هل هو بالصرفة أو بما تضمنه من الأخبار أو بتركيبه ونظمه أو بكل هذه جميعًا ـــ كان الحديث عن إعجاز القرآن مجالاً خصبًا للكشف عن طاقات اللغة الكامنة فى التعبير الأدبى ، وكان معظم الاعتماد فى هذا المجال على المعانى النحوية .

وقد ظلت هذه البذور تنمو حتى اكتملت عند عبد القاهر الجرجانى فى نظريته المعروفة « النظم » ، وقد أفاض فى ربط المعانى النحوية بمدلول النص الأدبى ، وأرجع كل مزية فى التعبير إلى المعانى النحوية لا غير .

وليس النظم عنده فى مجمل الأمر « إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نهجت فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك فلا تخل بشىء منها ، وذلك أنا لا نعلم شيئًا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر فى وجوه كل باب وفروقه ؛ فينظر فى الخبر إلى الوجوه التى تراها فى قولك : زيد منطلق ، وزيد ينطلق ، وينطلق زيد ، ومنطلق زيد ، وزيد المنطلق ، والمنطلق زيد ، وزيد هو المنطلق وزيد هو منطلق »[١٥] فقد ذكر عبد القاهر الجرجانى هنا ثمانية وجوه للإخبار عن انطلاق زيد،سبعة منها بالجملة الاسمية ، وواحد منها بالجملة الفعلية حيث تقدم فيها الفعل المضارع « ينطلق زيد » فتحول المبتدأ إلى فاعل بدلاً من أن يكون ضميره هو الفاعل ، وتتناول الوجوه السبعة للخبر ، تنكيره ، وتعريفه ، وتقديمه ، وتأخيره، وإفراده ، وتركيبه ، وفصله بضمير فصل أو عماد عن المبتدأ . ولم يكن عبد القاهر الجرجانى ـــ هنا ـــ قاصدًا إلى حصر هذه الوجوه ، وإلا فهناك أوجه أخرى محتملة وممكنة ، ولكن هذه الأوجه هى التى تحتملها كلمة « منطلق » أو «ينطلق » أى فى حالة اسم الفاعل والمضارع فحسب .

---

(١٥) عبد القاهر الجرجانى ـــ دلائل الإعجاز صفحة ٦٤ (طبعة المنار) وانظر صفحة ٨١ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .

وما يقوله عن الخبر يقوله عن الحال ، مع استعداد الحال لإمكانات أكثر من الخبر ومع الحال الجملة خاصة ، ووجوه الشرط والجزاء ، ومعانى الحروف التى تشترك فى معنى ثم ينفرد كل منها بخصوصية فى ذلك المعنى لا يشركه فيها غيره، والجمل وما يكون بينها من الفصل والوصل ، والنظر فيما إذا كان الوصل «بالواو» أو «بالفاء» أو « ثم » أو « أو » أو « أم » أو « لكن » أو « بل » ، وما يلابس ذلك كله من التعريف والتنكير ، والتقديم والتأخير فى الكلام ، والحذف والتكرار، والإضمار والإظهار ، وهل وضع كل من ذلك مكانه ، واستعمل على الصحة وعلى ما ينبغى له ؟ فهذا هو السبيل إلى النظم ؛ « فلست بواجد شيئًا يرجع صوابه إن كان صوابًا ، وخطؤه إن كان خطأ إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم إلا وهو معنى من معانى النحو قد أصيب به موضعه ووضع فى حقه ، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه ، واستعمل فى غير ما ينبغى له، فلا ترى كلامًا قد وصف بصحة نظم أو فساده ، أو وصف بمزية وفضل فيه إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد ، وتلك المزية وذلك الفضل إلى معانى النحو وأحكامه ، ووجدته يدخل فى أصل من أصوله ، ويتصل بباب من أبوابه »[16] .

وقد ألح عبد القاهر الجرجانى على هذه الفكرة وأدار وجوه القول فيها ، وقد أتاحت له كثرة مراجعتها وإنعام النظر فيها أن يقع من خلالها على عدة أفكار دقيقة تدور فى هذا الإطار ، فعنده أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب ــ أى الوجوه الموجبة له ــ هو الذى يفتحها ، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها ، وأنه المعيار الذى لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه ، والمقياس الذى لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه[17] ، والألفاظ لا تتفاضل من حيث هى ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هى كلم مفردة ، وأن الفضيلة وخلافها من ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التى تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ[18] .

(١٦) السابق : ٦٥ و ٨٢ ، ٨٣ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .
(١٧) انظر السابق صفحة ٢٣ ، ٢٤ وانظر صفحة ٢٨ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .
(١٨) السابق نفسه ص ٢٣ ، ٢٤ وانظر صفحة ٤٦ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .

وأولى هذه الأفكار بالعناية فى مجال الإشارة إلى النظم عند عبد القاهر الجرجانى هى الفكرة التى يشير فيها إلى أن هذه المعانى التى يقصد إليها ليست معانى من الممكن حصرها وتحديدها بحيث يمكن التقعيد لها ، بل هى معان كثيرة متجددة مع تجدد الإبداع الأدبى نفسه ، يقول : « وإذ عرفت أن مدار النظم على معانى النحو وعلى الوجوه والفروق التى من شأنها أن تكون فيه فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها ، ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها فى أنفسها ، ومن حيث هى على الإطلاق ، ولكن تعرض بسبب المعانى والأغراض التى يوضع لها الكلام ثم بحسب موضع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض» [١٩] وهذه مسألة جديرة بالاعتبار ، ولا يصح أن نهملها .

لقد كان من جملة أغراض عبد القاهر الجرجانى من نظرية النظم غرض دينى ــ وله كل الحق فى ذلك ــ حيث أراد الدفاع عن إعجاز القرآن ، وبيان طريقه من خلال النظم ، وتعليم طريقة الجدل فى ذلك ، وعدم الوقوع فى مغالطة الخصوم [٢٠]، ولعل هذا ما جعل تطبيقاته لهذه النظرية لم تكن إلا على مستوي الجملة الواحدة بوصفها وحدة فنية مستقلة تحمل كل مقومات تمايزها واستقلالها ، وقد يصلح هذا الضرب من التناول للقرآن الكريم على اعتبار أن كل آية فيه بل كل جملة منه معجزة فى ذاتها ولكن هذا التناول لا يصلح للشعر من حيث إننا لسنا نريد تحليل جملة من القصيدة أو بيت واحد فيها بل نريد تحليل القصيدة كلها بوصفها وحدة بنائية متكاملة ذات أجزاء كل جزء فيها يقوم بوظيفة معينة فى تكامل هذا البناء ؛ إذ إن هذا يدفع إلى التساؤل المرتاب : ما الذى يدفع الشاعر إلى صوغ هذا العدد من الأبيات المستقلة والأغراض المتنافرة فى قصيدة واحدة ؟

---

(١٩) السابق نفسه ص ٦٩ وانظر صفحة ٨٧ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .

(٢٠) السابق نفسه ص ٣٣ ، ٣٤ . وانظر صفحة ٤١ ، ٤٢ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .

ومن هنا كانت خطورة ما صنعه عبد القاهر من التمثيل بأبيات مستقلة معزولة عن سياقها منظور إلى كل بيت منها على أنه عمل فنى مكتمل ، وقد تحنطت هذه الأمثلة ، فظلت تتداول بين البلاغيين من بعده حتى فقدت بريقها .

ومع هذا فإننى أرى أن محاولة عبد القاهر الجرجانى محاولة وضيئة فى تاريخ النظر إلى النصوص الأدبية وتفسيرها ، وقد كان المرجو أن تثمر هذه المحاولة بعد أن تنمو نموًا طبيعيًا من بعده حتى تصبح منهجًا ثابت الدعائم واضح المعالم ، ولكن يبدو أن من أتى بعده أعشاهم بريق ذهنه وتوقد خاطره فداروا فى إطاره ، ولم يزيدوا على عمله شيئًا إلا التفريع والتقسيم ومحاولة التقعيد ، مع أن هذه المعانى تند عن التقعيد الصارم . وقد كان أولى بمن جاء بعد عبد القاهر الجرجانى أن يحاولوا تطبيق هذه النظرية فيكثروا من ذلك ؛ لأن حياة هذه المعانى النحوية فى التطبيق المتجدد المستمر ، وكان يمكن عن طريق هذا التطبيق المتكرر المتنوع أن يكون لدينا سبيل واضح إلى تناول النص الشعرى عن طريق الفهم النحوى الناضج ، ولو كان ذلك قد تم واتصل لأصبح لدينا الآن منهج عربى فى تحليل النص وتفسيره بدلاً من « الترقيع » الذى يعتمد على الاقتباس من الاتجاهات الأجنبية دون أن تجد هذه المقتبسات تربة ملائمة لاستنباتها وتنميتها وتلاحمها مع النسيج العربى ، فتبقى هذه المقتبسات أجسامًا غريبة فى جسم الثقافة العربية [٢١].

---

(٢١) لا يعنى هذا — بحال — أننى أدعو إلى عدم الإفادة من الآداب الأجنبية ومذاهبها المختلفة واتجاهاتها، بل على العكس من ذلك تمامًا أعيب عدم قدرتنا على تنظيم وجوه هذه الاستفادة المتوخاة ووضعها مواضعها ، وفى رأيى أن عدم قدرتنا على الاستفادة الحقيقية نابع أساسًا من عدم تميزنا ، وعدم استقلال فكرنا وتحديد شخصيتنا ، وإنى لأرى أن شرط كمال الاستفادة وتحققها هو وضوح الشخصية الثقافية واستقلالها وتميزها ؛ لأن هذا يتيح لنا معرفة ما يمكن قبوله وما لا يمكن قبوله ، وما يلائم وما لا يلائم . إن الثقافات ذات الشخصية المستقلة يتجاوب بعضها مع البعض الآخر وتفيد كل منها من الأخرى، وعندما تستفيد شيئًا تهضمه وتصبغه بصبغتها هى ويصبح من مميزاتها هى . أما عندنا فنحن لا يترامى إلينا صدى الاتجاه المعين إلا بعد أن يكون قد مر عليه زمن طويل وفقد بريقه فى موطنه وبعد أن تكون موجته آخذة فى الانحسار ، ويكون انتقاله إلينا بطريقة عشوائية فردية ، ثم إن ناقليه يزعمون له أكثر من قيمته أحيانًا . ثم إن لدينا عيبا غريبا هو أن نحتكم فى قيمة ما لدينا إلى معيار ما ينقل إلينا ، فإن وجدنا مشابه بينهما فرحنا وهللنا ، وإن وجدناه مختلفا عنه أزرينا به وطرحناه . وخذ النحو العربى مثالاً لذلك ، فبعد أن شبع شتما وإهانة على يد بعض اللغويين المحدثين وجدنا منهم أخيرًا من يرى أن فى ظهور المنهج التحويلى على يد تشومسكي واعتماده على العقلانية رد الاعتبار للنحو العربى .

إن « علم المعانى » الذى أسفرت عنه محاولة عبد القاهر الجرجانى الفذة ــ وهو علم يقوم على فهم التراكيب وأسرارها ــ يقدم مادة وفيرة فى صدد محاولة بيان المعنى النحوى فى البناء الشعرى ولكن بعض هذه المادة يحتاج إلى إعادة النظر [٢٢] . إن فهم أسرار التراكيب مستويات ، وكلما كان الباحث فيها أكثر ثقافة وإدراكا ومرانة وتمرسا بالعربية ؛ كان فهمه لأسرار التراكيب أدق وأقرب إلى الغاية ، ومادام الفهم قائما على أساس التركيب نفسه فسوف يُؤْمَن الشطط والزلل ، ولن يكون التفاوت إلا فى درجة الفهم لا فى نوعه . وليس علم المعانى علما توقيفيا، ولذلك لن يكون علينا من بأس إذا وقفنا من بعض ما جاء عنهم وقفة المراجعة وإعادة النظر ، وقد كان علماء المعانى أنفسهم محسنين غاية الإحسان عندما كانوا يذكرون وجوها مختلفة لتركيب ما من التراكيب ، وبعد ذكر هذه الوجوه يعقبون بما يشعر أن الباب مفتوح لكل مجتهد فى فهم النص بشرط سلامة العقل واستقامة الطبع . يقول القزوينى مثلاً بعد أن يذكر عشرة أغراض مختلفة قد يحذف المسند إليه لواحد منها : « وإما لاعتبار آخر مناسب لا يهدى إلى مثله إلا العقل السليم والطبع المستقيم » [٢٣] فالأمر راجع أولاً إلى سلامة العقل واستقامة الفطرة فى النظر إلى النصوص وليس معنى هذا أنه تذوق عفوى ، ولكنه تذوق قائم على فهم العلاقات التى تحكم التركيب وتوجه بناءه ، وهذه العلاقات هى « المعانى النحوية» .

إن الوقوف على المعانى النحوية وفاعليتها فى القصيدة محاولة لطرق أهم أبوابها للولوج فى عالمها ، وهذا يقتضينا أن نحسن الظن بالشعراء الكبار فلا ننظر

---

(٢٢) من ذلك على سبيل المثال قول الزمخشرى ــ وهو من أصحاب اللفتات الذكية فى تفسير النصوص ــ :«إن الالتفات من محاسن الكلام » « ووجه حسنه هو أن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية (تجديدًا) لنشاط السامع وأكثر إيقاظًا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد» (انظر الإيضاح فى علوم البلاغة للخطيب القزوينى ١/ ١٦٠) مع أن المخالفة بين الضمائر من الممكن أن تكون مجالاً خصبًا لدلالات متعددة تتوقف على صياغة القصيدة كلها .

(٢٣) الخطيب القزوينى ــ الإيضاح فى علوم البلاغة ١/ ١٠٩ (الطبعة الرابعة ١٩٧٥م بشرح وتحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ــ دار الكتاب اللبنانى ــ بيروت) .

إلى شعرهم بمعيار التصويب والتخطئة ــ وبخاصة الشعراء المتقدمون ــ بل ينبغى أن نحاول استكشاف أسرار التراكيب لديهم حتى تلك التى تبدو على أنها ــ من وجهة نظرنا ــ مخالفات نحوية يرتكبونها فى شعرهم ، إنهم يعمدون إليها عمدًا غير غافلين عنها ، ووراءها معنى متساوق مع المعنى الشعرى للقصيدة، ولقد كانت نظرة التصويب والتخطئة وراء وقوف بعض النقاد العرب القدماء من هذه المخالفات موقف العيب والانتقاص والتحذير من ارتكاب أمثالها ، ولعل هذا الموقف كان من تأثير النحاة الذين عزلوا هذه الظواهر ؛ لأنها لا تطرد مع القاعدة التى يرجون لها الاطراد ، مع أن إمام النحاة سيبويه يقول : « وليس شىء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها»[24] وقد حاول العبقرى الفذ أبو الفتح ابن جنى أن يقدم تفسيرًا ناضجًا لما سماه النحاة « ضرورة شعرية » إذ يبين أن الشاعر الذى يعمد إلى مثل هذه المخالفات هو الشاعر القوى الجسور ؛ لأنه يعلم أن ابتعاده عن مثل هذه الأمور أقرب إلى النجاة وأبعد عن الملحاة ، وليس فى ذلك دليل على ضعف لغته ؛ لأنه ارتكب ما ارتكب إدلالا بقوته[25] ورغبة فى إحداث تأثير معين يرمى إليه بما فعل .

---

(٢٤) سيبويه ــ الكتاب ١/٢٢ (طبعة دار القلم) ١/١٣ (طبعة بولاق .

(٢٥) انظر نص ابن جنى فى الخصائص ٢/٣٩٢ وهو « فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانخراق الأصول بها فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه وإن دل من وجه على جوره وتعسفه فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه ، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ولا قصوره عن الوجه الناطق بفصاحته ، بل مثله فى ذلك عندى مثل مجرى الجمع بلا لجام ووارد الحرب الضروس حاسرًا من غير احتشام ، فهو وإن كان ملوما فى عنفه وتهالكه فإنه مشهود له بشجاعته وفيض منته ، ألا تراه لا يجهل أن لو تكفر فى سلاحه أو أعصم بلجام جواده لكان أقرب إلى النجاة وأبعد عن الملحاة ، لكنه جشم ما جشمه على علمه بما يعقب اقتحام مثله إدلالاً بقوة طبعه ودلالة على شهامة نفسه » وقارن ما قاله ابن جنى بما يقول بول روبرتس ، وقد أتى ببيتين من افتتاحية قصيدة مشهورة للشاعر أ.أ. كامنجز كسر فيهما قواعد النحو ، وأعاد روبتس صياغتهما وفقا لقواعد النحو . يقول : « إننا لو أعدنا صياغتهما على ما تقتضيه قواعد النحو نكون قد نحينا الشعر جانبًا » ثم يقول : « إن كامنجز لم يكن خارجًا على قواعد النحو لأنه غير مكترث أو لأنه لا يعرف تعبيرًا أفضل . ولكنه عن عمد تام يريد أن يحصل على تأثير شعرى معين ، وكل الشعراء يفعلون هذا، ولو أن بعضهم ــ مثل كامنجز ــ يفعل هذا أكثر من غيره . إنهم يستخدمون القواعد النحوية بوصفها نقطة مغادرة ينطلقون منها يوتّرونها ويجربون بها محاولة الحصول على أكثر الطرق فعالية وتأثيرًا لقول ما يريدون».
Paul Roberts, Modern Grammar . P. 7,8. (New York, 1968).

ومن الغريب أنه قد وقعت مثل هذه الأمور فى القرآن الكريم ، وقد أجاد النحاة والمفسرون فى التماس تعليلها وتفسيرها بما يتلاءم مع السياق الذى وردت فيه .

وإذا كانت محاولة عبد القاهر الجرجانى وما أسفرت عنه من علم المعانى تمثل مرتكزًا تراثيًا أصيلاً فى الدعوة إلى إحياء الاهتمام بالمعنى النحوى ومحاولة جعلها مدخلاً لتفسير القصيدة وفهمها ؛ فإن هناك مرتكزًا آخر معاصرًا يتمثل فى الدعوة الجديدة فى النقد الأدبى التى تحاول جاهدة توجيه النقد فى الأدب العربى وجهة لغوية عن طريق النقد التطبيقى استنادًا إلى أن العمل الأدبى فن لغوى فى المقام الأول ؛ ولذلك ينبغى الدخول إلى النص الأدبى بغية تحليله من بابه الملائم وهو اللغة بكل مستوياتها وأبعادها التى يستخدمها العمل الأدبى فى تكوين شكله الفنى. والقصيدة قبل كل شىء تركيب أو بناء لغوى ، ومهمة الناقد حيالها ليست هى إطلاق الأحكام العامة القائمة على الاستحسان أو الاستهجان الذاتيين غير المبرهن عليهما من خلال العمل نفسه ، أو رصد اتجاهات غير أدبية كالاتجاهات السياسية أو الاجتماعية أو النفسية أو غيرها ونسبة العمل الأدبى أو قائله إليها والاكتفاء ببعض الإشارات التى تساعد على هذا ، بل مهمة الناقد الحقيقية هى

= ويسمى الدكتور محمد مندور هذه الظاهرة « كسر البناء » ويقول : « لقد تميز فى الغرب كتابا بما فى أسلوبهم من نتوء لا تعدو أن تكون خروجا على الدارج من الاستعمالات والتراكيب ، وهذا النفر تطلق على الطريقة التى يبنون بها عباراتهم « كسر البناء » ومن النقاد ــ وبخاصة فى الغرب ــ من يرون أن اطراد الصحة اللغوية بمعناها الدارج لا يصدر عنه إلا أسلوب مسطح لا جدة فيه ولا رونق له ، وهم يؤيدون رأيهم بالحقيقة الإنسانية المعروفة من أن الكمال المطلق ممل فى ذاته ، وأنه من الخير أن تأخذ الكتاب من حين إلى حين نزوة من شيطان الأدب تخرج بهم عن التعبير المتوقع المألوف » (فى الأدب والنقد ٢٤ ، ٢٥ للدكتور محمد مندور ــ دار نهضة مصر للطبع والنشر ــ القاهرة) ، وقد تناول الدكتور مندور هذا تحت ما يسميه « النقد اللغوى » ولكنه لم يحدد ملامحه .

وقد ذهب سيبويه وابن مالك إلى أن الضرورة الشعرية هى ما ليس للشاعر عنه مندوحة ، فبوسع الشاعر أن يغير هذا التركيب ويستبدل به آخر ، ولكنه يبقى عليه لأنه أدل على ما يريد من غيره (انظر فى تفصيل رأيهما : لغة الشعر : دراسة فى الضرورة الشعرية للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف الفصل الثانى ــ دار الشروق ــ القاهرة ١٩٩٦م) .

إضاءة العمل وتنويره واستكشاف جوانبه الفنية وعلاقاته فى ضوء ما يسمى بالقراءة الفاحصة للنص الأدبى[٢٦] .

ولكن هذه الدعوة لم تجعل المعنى النحوى مرتكزًا من مرتكزاتها ، ولم يظهر فى كتابة أصحابها حتى الآن ما يشير إلى اعتمادهم عليه أو الاستعانة به غير بعض الإشارات القليلة جدًا التى لا تمثل منهجًا متكاملاً ، وهم معذورون فى هذا؛ لأن النحاة لم يقدموا لهم مادة صالحة لاستغلالها فى هذا السبيل ، ولم تتألف مدرسة لغوية واحدة ذات اتجاه معروف يغذى بتأثيره التيارات الأدبية بحيث تتمخض عن اتجاه نقدى فى هذا الصدد ، وكل ما يجده أمامهم هؤلاء النقاد المجتهدون من نتاج نحوى محدث لا يختلف عما يجدونه فى كتب النحو الشائعة التى لم تتناول هذه المعانى النحوية بقدر ما تناولت الصيغ النحوية (وسوف أشرح الفرق بينهما) ولم تتحدث كتب النحو إلا عن بعض هذه المعانى حديثا غير مقصود إليه كالحديث عن أغراض بناء الفعل للمجهول أو معانى حروف الجر أو معانى حروف العطف والفرق بين حروف النداء بعضها والبعض الآخر ، والفرق بين همزة الاستفهام و « هل » ، والحديث عن أغراض النعت ، ومعانى حروف الزيادة فى صيغ الأفعال وما يشتق منها ، وهى مواضع قليلة جدا فضلاً عما توحى به من إعطاء هذه المعانى صفة الشمول والاطراد دون أن تربط ذلك بمواقف معينة .

إن الحديث عن عناصر منفصلة من مجموعة قصائد مختلفة لشعراء مختلفين كالحديث عن المرأة أو الحب أو الناقة أو الفرس أو الأطلال فى الشعر

---

(٢٦) قام بهذه الدعوة ــ باقتدار ــ الدكتور محمود الربيعى فى عدد من المقالات النظرية وأهمها « كيف أقرأ العمل الأدبى » و « الأدب والمجتمع » وقد طبق دعوته على عدد من القصائد القديمة للجميح والمثقب العبدى . والحديثة لشوقى وناجى وإيليا أبى ماضى و بعض المجموعات الشعرية الأخرى ، وقد جمع بعض هذه المقالات فى كتابه « مقالات نقدية ، مكتبة الشباب ١٩٧٨م بالقاهرة» وكتابه « قراءة الشعر مكتبة الزهراء ١٩٨٥ بالقاهرة » وانظر تقديمه للكتاب الذى ترجمه « حاضر النقد الأدبى ــ دار المعارف ١٩٧٥ م» كما طبق هذا المنهج تطبيقًا فذا فى كتابه « قراءة الرواية ــ دار المعارف ١٩٧٤ط١». وكتب الدكتور مصطفى ناصف تتناول هذا الجانب وبخاصة «دراسة الأدب العربى » و« مشكلات المعنى فى النقد الحديث » و « قراءة ثانية لشعرنا القديم » .

الجاهلى مثلاً ــ مع بريقه أحيانًا ــ لا يساعد قارىء معلقة امرىء القيس مثلاً على فهمها بوصفها بناء فنيا لغويا ، فضلاً عن أن مثل هذا الضرب من التناول الذى يعزل عنصرًا من عناصر القصيدة عنها ، ويحلله بعيدًا عن إطارها ، يجعل القارئ يقبل على قراءة القصيدة وفى ذهنه فكرة سابقة عن بعض عناصرها قد تشوش عليه وضع هذا العنصر مع بقية أجزاء القصيدة الأخرى التى لا يتم كونها قصيدة إلا بهذه العناصر مجتمعة وتفاعلها فى داخل إطارها . وقد يكشف التحليل النقدى الخاص بكل قصيدة على حدة أن الناقة مثلاً عند امرىء القيس تختلف ــ ولابد أن تكون كذلك ــ عنها عند طرفة ، بل قد تختلف عند الشاعر الواحد من قصيدة إلى أخرى حسب توظيفه لها ، وهكذا .

أما الذى يضىء القصيدة ويكشف مكنونها ويساعد القارئ على تذوقها فهو أن يأخذ الناقد بيد قارئها ويفسر له كيف تركب هذا البناء اللغوى الفنى حتى استوى عملاً ذا دلالة خاصة ، ويبصره بمواطن الجمال فى هذا التركيب ، وإنى لا أعتقد أن من أهم أبواب الدخول فى عالم القصيدة الباب الذى يكشف لنا كيف يتم هذا التركيب ، أى تركيب وحدات البناء الفني للقصيدة ، وأعنى به «المعانى النحوية » ، وأعتقد أيضًا أن على المشتغلين بالنحو أن يقدموا فى هذا الصدد ما يعين النقاد على أداء مهمتهم بحيث ييسروا لهم السبيل وأن يتعاون دارسو العربية على كشف النصوص وتحليلها بدلاً من أن يعملوا متدابرين متخالفين.

ولكن . . هل يصلح المعنى النحوى مدخلاً لتناول النص الشعرى ؟

إن النص الشعرى بطبيعة تركيبه مكثف مركز يحمل من الدلالات أكبر مما تحمل اللغة المستعملة فى مجالات أخرى ، أو اللغة المألوفة فى تركيب أى نص أدبى آخر . ومالا يقال فى القصيدة أكثر مما يقال ، إن الشاعر يكتفى أحيانًا باللمحة الدالة والإشارة الخفية ، وقد يسهب فى وصف شىء يجعله مقابلاً لشىء آخر ، ولا يعمد إلى غرضه بطريقة مباشرة ، وقد نظن أنها كذلك . إن القصيدة بناء فنى يحمل من الإشارات الكثير ، ولكن الدليل الذى لا دليل سواه على كل ما يريد الشاعر من قصيدته هو ما يقوله فعلاً فى القصيدة ، وما يقوله هو الكلام

المحكوم بعلاقات نحوية معينة أنتجت هذه الدلالات المكثفة . إن الشاعر قد يلجأ إلى ما هو متبع فى تقاليد الفن الشعرى فى عصره كأن يلجأ الشاعر الجاهلى مثلاً إلى وصف الأطلال ووصف الناقة أو الفرس ووصف الثور أو الحمار الوحشى أو غير هذا وذاك مما يُتداول فى الشعر الجاهلى ، والسؤال الآن : هل هؤلاء الشعراء جميعًا يصفون أطلالاً واحدة أو ناقة واحدة ؟ وهب أنهم يصفون شيئًا واحدًا ، هل رؤيتهم واحدة ، واستخدامهم له واحد ، وتوظيفهم لهذا العنصر أو ذاك واحد ، وطريقة بنائهم الفنية واحدة بحيث يسوغ لنا هذا جمع هذه العناصر التى تبدو فى ظاهرها متشابهة من هذا الشعر الكثير ودراستها بمعيار واحد ؟

أعتقد أن لو كان الأمر على هذا النحو صحيحًا ــ وهو ليس كذلك ــ لأغنت عن الشعر الجاهلى كله عدة قصائد قليلة جدًا .

ولنفرض أن بعض الشعراء يقفو بعضًا فى وصف هذه الأمور وصفًا مجردًا من أى دلالة أخرى وراء هذا الوصف ، فكيف يصف ؟ هل يستخدم نفس المفردات ونفس الجمل ويقيم بينها نفس العلاقات ؟ صحيح أن هناك كثيرًا من المفردات تتكرر فى القصائد الجاهلية . ولكن المهم ليس هو المفردات؛ لأن هذه المفردات لا تكون ذات دلالة واحدة فى كل موضع ترد فيه ، فهناك قدر مشترك من معنى هذه المفردات بين أبناء البيئة اللغوية الواحدة ، لكن هذه المفردات تكتسب معانى إضافية فى السياق الجديد والتراكيب الجديدة .

إننا لو أعطينا اثنين من المعماريين مجموعة متماثلة تمامًا من مواد البناء ، ومساحة متماثلة تمامًا من الأرض ، وطلبنا من كل منهما أن يقيم بناء يصممه وينفذه ، لجاء البناءان مختلفين وفقًا لقاعدة أولية هى أن كل رؤية أصيلة متفردة تتمايز عن الأخرى ، وإذا أردنا المقارنة بينهما فسوف تتم المقارنة على أساس طريقة التنفيذ ، ومن دراسة البناء سوف نصل إلى كل ماوراء ذلك مما نريد . وفى عمل فني مادته اللغة وأساس تنفيذه التركيب ، ألا تكون دراسة طريقة تركيب القصيدة كاشفة عن أبعاد كثيرة قد نظن أنها بعيدة عنها ؟

إن كل معنى فى القصيدة ـــ مهما قيل فى روافده ـــ نابع أولاً وأخيرًا من طريقة بنائها ، وبناؤها يقوم على جمل ذات علاقات بين أجزاء الجملة الواحدة من جانب ، وبين الجملة والأخرى من جانب آخر . وكل ما يقال عن التصوير الفنى وغيره ، آت فى أصله من طريقة التركيب ، ومن تأليف الجمل ، ونسبة الأشياء بعضها إلى البعض الآخر ، وضمها فى إطار واحد ، ووضعها فى سياق معين ، من حيث إن هذه فحسب هى أثر الخيال الخالق ودليل تفرده وعبقريته . إن الشاعر عندما يقوم ببناء قصيدته يعمل ذهنه بطريقة دقيقة فى طرح كل المقابلات الاستبدالية المختلفة التى كان يمكنه التعبير بها عن مراده ، ويختار عليها جميعًا الصورة التى يورد بها جمله ، وهو عندما يطرحها قد تكون مقصودة لديه بطريق السلب . إنه فى سبيل ذلك ينفى من استعماله كثيرًا من المفردات على مستوى استخدام اللفظة المفردة ، وكثيرًا من التراكيب على مستوى الجملة ، ويفضل عليها ما يجىء به من مفردات وتراكيب ذات علاقات ، وقد كان بعض القدماء على وعى دقيق بعمل الشاعر على هذا النحو ؛ ولهذا فسر سيبويه وابن مالك ما سماه النحاة «ضرورة شعرية» بأنه ماليس للشاعر عنه مندوحة ، فليس بوسعنا أن نقول إن الشاعر مضطر مادام قادرًا على استبدال تركيب آخر بهذا التركيب ، وهذا صادق على كل ما يقوله الشاعر فهو مختار فى كل ما يقول قاصد له ، وعملية الاختيار لديه تحكمها أمور مختلفة متعددة بعضها لغوى وكثير منها غير لغوى ، والذى يعنينا هنا أن الشاعر اختار هذا البناء دون سواه ، وهذا التركيب على غيره ، لغاية يتغياها ومطلب يسعى إليه ، وقد رأى أن الذى اختاره أدل على مراده من سواه ، ولا دليل بين أيدينا على كل هذه الأمور إلا القصيدة ذاتها ، وطريقة تركيبها وبناء جملها والعلاقات الخاصة بها والإشارات التى تحملها هذه البنية بكل أبعادها ، وهو ما يتضمن كله داخل العلاقات النحوية .

وإذا انتهى بنا الأمر إلى هذا الحد فلابد أولاً من التفريق تفريقًا أراه ضروريًا بين شيئين هما : المعنى النحوى والصيغة النحوية .

الصيغ النحوية تجريدية ثابتة (الفعل + الفاعل) ، (المبتدأ + الخبر) مثلاً ، وهى محددة يمكن حصرها وتصنيفها ، وكتب النحو المتأخرة لا تعنى إلا بالصيغ النحوية ، وهذه الصيغ مهمة من حيث يكون المطلوب هو تعليم الصواب

والخطأ فى التركيب . والصيغ النحوية لا تحمل أية دلالة غير التجريد ، ولذلك يمكن أن يصاغ وفقا لها عبارات مفرغة من الدلالة إلا من دلالة الصيغ النحوية فقط ، ومن هنا يمكن إعرابها كأن يقال فى صياغة هرائية :

ولقد فأوت الشيصمان بفأوة فتشرغبت قفانه بملان

حتى انسخت عبناته فى برنة وانباغ فى الثفجات كل قنان

فليس فى هذين البيتين الهرائيين إلا الصياغة على قوانين النحو والعروض، فهما من بحر الكامل ومن جمل يمكن إعرابها بما تقضى أصول الإعراب، ولكنهما خاليان من أى دلالة أخرى على الإطلاق ؛لأنهما خاليان من المعانى النحوية.

فالصيغ النحوية ــ كما رأينا ــ ليست إلا جانبا واحدًا من جوانب المعنى النحوى الذى يتألف منها ومن دلالات أخرى متعددة تتكاتف فى الجملة الواحدة، بعضها راجع إلى صيغ المفردات المستخدمة فى إطار الجملة ومعانى هذه المفردات، وعلاقة هذه المفردات بعضها بالبعض الآخر ، ومعناها النابع من تركيبها فى جملة واحدة وتفاعلها داخل هذه الجملة مع بعض العناصر الأخرى تفاعلاً ينتج عنه معنى جديد ،ومن هنا يكون للفظة الواحدة معنى فى موضع ولا يكون لها هذا المعنى نفسه فى موضع آخر « فإنا نرى اللفظة تكون فى غاية الفصاحة فى موضع ونراها بعينها فيما لا يحصى من المواضع وليس فيها من الفصاحة قليل ولا كثير ، وإنما كان كذلك ؛ لأن المزية التى من أجلها نصف اللفظ فى شأننا هذا بأنه فصيح مزية تحدث من بعد أن لا تكون وتظهر فى الكلام من بعد أن يدخلها النظم ، وهذا شىء إن أنت طلبته فيها وقد جئت بها أفرادا لم ترم فيها نظما ولم تحدث لها تأليفا طلبت محالا »[٢٧] .

إن الشعراء جميعا يتعاملون فى شعرهم مع مادة واحدة هى اللغة مفردات وتراكيب ولكننا نجد بعضهم أكثر فنية من الآخرين ، لا من حيث إن ألفاظ هذا الشاعر أحسن ولا أجمل ولا أرق ولا أعذب إلى آخر هذه الصفات ، بل من حيث إن طريقة بناء هذا الشاعر للألفاظ تختلف عن طريقة بناء الآخر ، واختيار هذا يختلف عن اختيار ذاك ، وقدرة خيال هذا الشاعر الذى يتخذ التراكيب مادة

---

(٢٧) دلائل الإعجاز : ٣٠٨ وانظر صفحة ٤٠١ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .

له تختلف عن ذاك — فالمادة الموجودة بين أيدينا هى اللغة ، فالحجر مثلاً مادة واحدة لمثَّالين مختلفين ، ولكننا نجد أحدهم يبز غيره ويفوقهم لا من حيث نوع الحجر المستخدم فى التمثال بل من حيث طريقة صوغه واستخدامه لمادته ، وكذلك الألوان والأصباغ مادة واحدة لرسامين مختلفين ، ولكن بعضهم يفوق الآخرين ويمتاز عنهم لا من حيث استخدامه لمادة معينة دون الآخرين بل من حيث قدرته على التأليف بين الألوان والظلال ودرجاتها ، وهذا كله محكوم بالخيال الذى يوجه هذا التأليف ، وكذلك طريقة استخدام اللغة عند الشعراء هى التى يتم بها التمايز والتفاضل بينهم . وإذا كان التفاضل بين الشعراء لا يتم إلا عن طريق التأليف أو النظم فإنه ينبغى أن نسلك السبيل إلى ذلك من خلال « المعانى النحوية » .

إن هذه المعانى النحوية تتعدد وتتجدد بتعدد الإبداع فى الشعر وتجدده ؛ لأن الصيغة النحوية قالب يحشى بالأمثلة المختلفة المتعددة التي لا تنقضى ولا تنفد، ومن هنا تتعدد المعانى النحوية وتتجدد ، فوظيفة الفاعلية مثلاً ثابتة فى الصيغة النحوية ، ولكن دلالة الفاعلية بوصفها معنى نحويا لا يتوقف على كون الاسم فاعلاً فحسب بل يتوقف هذا المعنى على نوع الفاعل هل هو مصدر مؤول أو اسم؟ وما نوع هذا الاسم الذى يختاره الشاعر لشغل وظيفة الفاعلية؟ هل هو نكرة أو معرفة؟ وهل هو نكرة مخصصة أو غير مخصصة ؟ وإذا كان معرفة فهل تعريفه عن طريق الإضمار أو العلمية أو الموصولية أو الإشارة أو عن طريق الألف واللام أو الإضافة إلى واحد منها؟ وما نوع ما أضيف إليه ، وما معنى هذا الاسم معجميا؟ وما معناه السياقى؟ وما العلاقة بين هذين المعنيين ؟ وما الموقف الذى يكتنفه؟ وما درجة ألفته وما درجة عدم الألفة وما نوعها ؟ وما صيغة هذا الفعل؟ وما معناه المعجمى والسياقى؟ وهل هو فعل مطلق أو مقيد؟ وما نوع مقيده؟ ثم هل الجملة نفسها المكونة من الفعل والفاعل عنصر فى جملة أخرى ، أو هى جملة مستقلة ؟ وهل هى جملة مطلقة أو مقيدة ؟ وما نوع مقيدها ؟ هل هو الاستفهام أو النفى أو التمنى أو الرجاء أو النهى ؟ . . . إلخ ، وماذا تحمل هذه الجملة من دلالة وفق السياق العام للقصيدة ؟ وهل تتردد أو تتكرر هذه الدلالات فى غيرها من الجمل ؟ وما علاقتها النحوية والسياقية بالجمل الأخرى؟ إلى آخر هذا النسيج المحكم المتشابك ، وقد لخص عبد القاهر الجرجانى هذه

الوجوه والفروق فى عبارة موجزة إذ يقول : « وإذ قد عرفت أن مدار أمر النظم على معانى النحو وعلى الوجوه والفروق التى من شأها أن تكون فيه فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ونهاية لا تجد لها ازديادًا بعدها» .

فالصيغ النحوية متضمنة فى المعانى النحوية وهى عنصر واحد من عناصر متعددة تؤدى إليها . والقصيدة على هذا المستوى يحكمها نوعان من العلاقات النحوية ، العلاقات الأفقية والعلاقات الرأسية ، أما العلاقات الأفقية فالمقصود بها ترابط الجملة الواحدة فى داخلها بواسطة العلاقات النحوية المعروفة على مستوى الجملة من الابتدائية والخبرية فى الجملة الاسمية ، والفعلية والفاعلية فى الجملة الفعلية إلى آخره .

وتحليل الجملة على هذا المستوى يستتبع بالضرورة عدة خطوات قد لاتظهر أحيانًا ، ولكنها تكون أساسًا يوجه عملية التحليل . هذه الخطوات هى :

- الملاحظة والتسجيل .
- يلى ذلك إدراك العلاقات الجزئية وما تؤدى إليه .
- الانتقال بعد ذلك إلى الدلالات الخاصة بكل تركيب .

والأمور التى ينبغى أن تلاحظ وترصد هى اختيار الشاعر للكلمات المعينة والصيغ الخاصة بها والوظائف النحوية التى تشغلها ، ويلاحظ فى ذلك كله الكيفية التى وردت بها فى الجملة ومحاولة التعليل لهذا . فلماذا اختار الشاعر هذه الكيفية ؟ وما علاقة ذلك بالغرض الذى سيقت له ؟ أو ما الغرض منها ؟ وهل يتلاءم ذلك مع السياق الذى وردت فيه أو يعارضه ؟ وما دلالة هذا التلاؤم أو هذا التعارض فى البناء الكلى للقصيدة ؟

وهذا كله يرصد من خلال البناء الخاص بالجملة ، فيراعى فى هذا السبيل الإطلاق والتقييد والإفراد والتركيب ، والتوحد والتعدد ، وتحت كل من هذه فروع ، فتحت الإطلاق والتقييد هناك الفعل المطلق والفعل المقيد ، والمطلق هو الفعل المبنى للمعلوم غير المؤكد المسند إلى فاعله فقط الذى لا يتعلق به ظرف ولا جار ومجرور ولم يذكر له أى مفعول من المفاعيل المختلفة ، فإذا زدت شيئًا من

هذه كان الفعل مقيدًا ، وهنا يختلف معنى المطلق عن معنى المقيد فى الإفادة ، فليس هناك معنى ضممت إليه شيئًا آخر ، وإنما هو معنى جديد من حيث الدلالة « وهكذا يكون الأمر أبدا ، كلما زدت شيئًا وجدت المعنى قد صار غير الذى كان، ومن أجل ذلك صلح المجازاة بالفعل الواحد إذا أتى به مطلقا فى الشرط ومعدى إلى شىء فى الجزاء كقوله تعالى : ﴿ إن أحسنتم أحسنتم لأنفسكم ﴾ وقوله عز وجل : ﴿ وإذا بطشتم بطشتم جبارين ﴾ مع العلم بأن الشرط ينبغى أن يكون غير الجزاء من حيث كان الشرط سببًا والجزاء مسببًا ، وأنه محال أن يكون الشىء سببا لنفسه ، فلولا أن المعنى فى أحسنتم الثانية غير المعنى فى أحسنتم الأولى وأنها فى حكم فعل ثان لما ساغ ذلك » [٢٨] .

وهناك الاسم المطلق والاسم المقيد ، والمطلق هو النكرة غير المخصصة بوصف أو إضافة وغير المتبوع وغير المميز ولم يكن صاحب حال ، والمقيد ما يقابله.

وهناك الجملة الاسمية المطلقة وهى التى خلت من كل قيد يسبقها من قيود النفى أو التوكيد أو التمنى أو الرجاء أو القيد الزمنى المتمثل فى بعض النواسخ ، أو المطلقة من النواسخ بأنواعها وتقابلها الجملة الاسمية المقيدة .

وهناك الجملة الفعلية المطلقة وهى التى تتجرد للإثبات المحايد ، وما عداها فهى المقيدة . . . إلخ .

وقد يطلق أحد عناصر الجملة ويقيد عنصر آخر فيها ، وقد يقيد بعض مقيداتها بقيود أخرى وقد تقيد الجملة بعناصر سابقة أو لاحقة . ونظام اللغة يسمح بأن يأتى بعض العناصر مفردًا أو متعددًا كالخبر والنعت والحال مثلاً ، وقد يفرد وقد يركب أى يأتى جملة . وعن طريق هذه الإمكانات الكثيرة المتاحة قد تطول الجملة وتتعقد أو تقصر وتتلاحق ، وسوف نرى من هذا النص كيف تتعقد الجملة فى صورها من خلال البناء على عنصر من عناصرها ، يقول الشنفرى الأزدى[٢٩] فى لاميته المعروفة :

(٢٨) دلائل الإعجاز : ٤١١ ، ٤١٢ . وانظر ٥٣٤ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .

(٢٩) مختارات شعراء العرب لابن الشجرى ٨٥ ــ ٨٩ (تحقيق على محمد البجاوى ، دار نهضة مصر، القاهرة) وسوف أشرح معانى المفردات بأرقام الأبيات : =

١ ـ وأَغْدُو على القوت الزَّهيـــد كَمَا غدا
أزلُّ تهادـــــاه التَّنائـــفُ أطحلُ

٢ ـ غدا طاويـــا يَعْتنُّ للريـــح هافيًا
يَخُوتُ بَأذْنَابِ الشِّعـــابِ ويَعْسِلُ

٣ ـ فلما لواه القوتُ من حيْـــثُ أمَّه
دعا فأجابَتْه نظـــائرُ نُحَّلُ

٤ ـ مُهَلَّلَةٌ شِيبُ الوجـــوهِ كأنها
قِداحٌ بكَفَّىْ ياســـرٍ تَتَقلقلُ

٥ ـ أو الخَشْرَمُ المبعوثُ حثحـــثَ دبَرهُ
محابيضُ أرساهنَّ ســـامٍ معسِّلُ

٦ ـ مهرَّتَةٌ فُوهٌ كـــأنَّ شدوقَهـــا
شقوقُ العِصىِّ كالحـــاتٌ وبُسَّـــلُ

٧ ـ فضجَّ وضجَّتْ بالبـــراح كأنّهـــا
وإيّاه نوحٌ فَوْق عليـــاءَ ثُكُّـــل

---

١ ـ الأزل : الذئب الخفيف الوركين . التنائف : الفلوات . الأطحل: الذى لونه بين الغبرة والبياض.

٢ ـ الطاوى :الجائع . هافيا: خفيفا سريعا . يعتن : يظهر ويعارض . يخوت: ينقض ويخطف. الشعاب: الطرق فى الجبل . يعسل : يسرع .

٣ ـ أمه : قصده ، النحل : المهازيل .

٤ ـ المهللة : القرمة للحم . القداح : السهام قبل أن تراش وتركب عليها نصلها . ياسر : مقامر بالأزلام والميسر .

٥ ـ الخشرم : النحل أو رئيسها . الدبر : جماعة النحل . المحابيض : عيدان مشتار العسل . المعسل: جامع العسل .

٦ ـ مهرته : واسعات الأشداق . فوه : واسعات الأفواه . كالحات : باديات الأنياب . بسل: عوابس.

٧ ـ البراح : الأرض الواسعة التى لا زرع فيها . النوح : النساء النوائح .

٨ ــ فأغضى وأغضتْ واتسى واتستْ به

مراميلُ عزاها وعزته مُرْمِلُ

٩ ــ شكا وشكت ثم ارعوى بعدُ وارعوتْ

ولَلصبْرُ إن لم ينفع الشكوُ أجملُ

١٠ ــ وفاء وفاءت بادئات وكُلُّها

على نَكَظٍ مما يكاتِم مجملُ

فهذه الأبيات العشرة كلها جملة واحدة تكون التصوير فيها من خلال تقييد الفعل فى الجملة « وأغدو على القوت الزهيد كما غدا. . .» فالكاف وما بعدها مفعول مطلق ، انطلق منه الشنفرى إلى صورة هذا الذئب الجائع الذى غدا طاويا يعارض الريح ويدعو نظائره الجياع المهازيل التى يتطرق لها الوصف حتى تقوم بينه وبينها هذه التقابلات المتجاوبة وتبدأ بالدعوة والإجابة « دعا فأجابته ــ فضج وضجت ــ فأغضى وأغضت ــ اتسى واتست ــ عزاها وعزته ــ شكا وشكت ــ ارعوى وارعوت ــ فاء وفاءت » ثم تجمع كلها فى آخر الجملة «وكلها على نكظ مما يكاتم مجمل» .

وهذا مثال آخر من طول الجملة عن طريق تقييد عنصر من عناصرها ، يقول بدر شاكر السياب فى قصيدته « المومس العمياء »[٣٠] .

الحارس المكدود يعبر والبغايا متعبات

النوم فى أحداقهن يرف كالطير السجين

وعلى الشفاه أو الجبين

---

٨ ــ المرمل : الذى نفد زاده والجمع مراميل .

٩ ــ ارعوى : رجع .

١٠ ــ النكظ : الشدة أو العجلة أو الجوع .

(٣٠) ديوان أنشودة المطر صفحة : ٢٠٠ ، ٢٠١ .

تترنح البسمات والأصباغ ثكلى باكيات

متعثرات بالعيون وبالخطى والقهقهات

وكأن عارية الصدور

أوصال جندى قتيل كللوها بالزهور

وكأنها درج إلى الشهوات تزحمه الثغور

حتى تهدم أو يكاد سوى بقايا من صخور

فهذا المقطع الذى يحتل تسعة أسطر أو أبيات — أو ما شئت من تسمية — جملة واحدة اسمية « الحارس المكدود يعبر » قيدت بالحال « والبغايا . . » وهى أى الحال جملة اسمية أيضًا أخبر عن مبتدئها بعدة أخبار بعضها مفرد «متعبات » وبعضها جملة اسمية أو فعلية عطفت على كل منها جمل أخرى ، واستمر تعدد الخبر وتقييد عناصر الأخبار المتعددة حتى طالت الجملة على هذا النحو ورسمت هذه الصورة ، وقد تدرجت بنا حتى كدنا ننسى الجملة الأصلية الأولى وهى « الحارس المكدود يعبر » فقد عبر من خلالها السياب إلى هذه الجملة التى جاءت قيدًا للأولى وظل ينمى أجزاءها حتى صرف الاهتمام إليها ، وليس هذا عفويا فى البناء الشعرى ، وعلينا أن نحاول الكشف عنه .

إن كل المعانى النحوية الأفقية هنا ذات دلالة خاصة وعلينا فى تناول القصيدة أن نحصر الجمل على هذا المستوى ونلاحظ ما فيها من عناصر ، ونحاول استكشاف الربط بين كل هذه العناصر وتفاعلها فى السياق ونسبة بعضها إلى بعض ، وما يلحق بكل ذلك من متعلقات وتوابع وما يتسلط عليها من معانى الأدوات المختلفة ، وما يلابس هذا كله من التعريف والتنكير والتقديم والتأخير والذكر والحذف ، ولا نغفل شيئًا مهما بدا فى نظرنا هينا من عناصر التركيب كأن يستخدم الشاعر الظاهر حيث يمكنه استخدام المضمر كقول حطان بن المعلى :

أنزلنى الدهر على حكمه   من شامخ عالٍ إلى خفض

وغالنى الدهرُ بوفر الغنى   فليس لى مال سوى عرضى

أبكانىَ الدهر وياربما   أضحكنى الدهر بما يرضى

فهنا لا يصح أن نغفل إظهار كلمة « الدهر » وتكررها حيث كان من الممكن الاكتفاء بضميرها بعد المرة الأولى ودلالة ذلك .

سوف تكشف لنا دراسة القصيدة على هذا المستوى ــ وأعنى به مستوى العلاقات الأفقية أو المعانى النحوية الأفقية للقصيدة ــ أن القصيدة الواحدة عدد محدود من الأجزاء كل جزء منها يترابط أفقيا على هذا النحو ويكون وحدة خاصة تمثل عنصرًا من عناصر بناء القصيدة أو صورة من صورها ، وسوف تكشف هذه الطريقة أن الجزء الواحد من القصيدة غالبا ما يكون جملة واحدة كبرى تتكثف عن طريق تقييد أحد عناصرها أو مقيداتها بقيود مختلفة .

وأجزاء القصيدة تترابط فيما بينها بما يسمى العلاقات الرأسية ــ وقد يكون فى وصفها بالنحوية تسمّح واقتداء بتعريف القدماء كابن جنى للنحو ــ وأعنى بها هنا دراسة الجوانب السياقية التى توثق من ترابط القصيدة كلها فى وحدة بنائية فنية متكاملة . وهذه العلاقات الرأسية أيضًا ــ كما يقول الدكتور عبد الرحمن أيوب ــ « لا حصر لها إذ إنها تتعدد بتعدد الصفة التى تربط بين الأفراد وهذه الصفات أكثر من أن تحصر بعدد »[٣١] وتقوم دراسة هذا الجانب على حصر المجموعات الرأسية كالأسماء والأفعال والضمائر والإشارة ، وحصر التراكيب كما مر فى النوع السابق ومقارنتها بعضها بالبعض الآخر ، واستخراج أوجه التشابه أو التخالف بينها ، وتجاوز ذلك إلى دلالته ، والتقاط الإشارات المتكررة ذات الدلالات الخاصة ونمو هذه الدلالات وتدرجها حتى تكون فى نهاية الأمر رمزا خاصا بالقصيدة ، وليس بالضرورى أن يكون هذا التدرج منطقيا بحيث يرد أول الأمر على هيئة معينة ثم يطرد فى خط مستقيم حتى يصل إلى نهاية محددة ، ولكن هذا التدرج تدرج شعرى قد يسلك السبيل السابق وقد يسلك أى سبيل آخر يراه الشاعر مناسبًا .

ومن مظاهر دراسة الجانب الرأسى من العلاقات النحوية تتبع الدلالات الزمنية فى القصيدة كلها سواء أكانت هذه الدلالات الزمنية نابعة من دلالة صيغ الأفعال أم من الأدوات الداخلة على الجمل أو على بعض عناصرها ، أم من

---

(٣١) « البناء الصرفى للأسماء والأفعال فى العربية » للدكتور عبد الرحمن أيوب وهو موضوع حلقة البحث الذى نوقش بقسم اللغة العربية فى كلية الآداب والتربية جامعة الكويت يوم ١٩/ ٥/ ١٩٨٠م.

ظروف الزمان ، أم من الكلمات الدالة على الزمن وتشغل وظيفة غير الظرفية فى الوقت نفسه ، واستكناه هذه الدلالات وإدراك تجاوبها بعضها مع البعض الآخر والتدرج بينها أو الانتقال من حالة زمنية إلى أخرى حتى تفصح عن ذات نفسها وتكشف عن دورها فى بناء القصيدة كلها ، وهكذا كل عنصر من عناصر هذه المجموعة ، ومن الممكن عن طريق إحصاء الوظائف النحوية والعناصر الأخرى وملاحظة مدى تطورها وفاعليتها سوف تسلم لنا القصيدة مفاتيح الدخول فى عالمها .

إن دارسى اللغة العربية يجب ألا يتخلوا عن أى سبيل لغوى يعين على معرفة « كيف يقول الشاعر ما يقول » . وإنى لأعتقد أن على المشتغلين بالنحو وعلم اللغة أن يسهموا بنصيب كبير فى هذا المجال ، وأن يتعاونوا تعاونا فعالاً مع نقاد الشعر المخلصين للفن الشعرى وحده ، فيقدموا لهم إحصاءات واضحة فى هذا الصدد عن استخدام الجوانب السابقة فى قصائد بعينها ، أو دواوين خاصة ، فيتمكنوا من أداء مهمتهم الأولى على الوجه الأمثل .

وأخيراً . . أعتقد – كما يعتقد غيرى – أن الكلام النظرى قد يكون سهلاً ميسوراً ؛ لأن مجال القول فيه مطلق ، ولكن المحك الذى لا يخطئ هو التجريب والممارسة ، وقد حاولت قبل أن أكتب ما كتبت أن أطبق هذه الدعوة – التى أومن بها وتستولى على – على قصيدة من مختارات الشعر العربى [٣٢] ، وقد لاتكون التجربة الأولى وافية تماما ، ولكنها أثبتت لى – أو أرجو ذلك – أنها ممكنة التحقيق .

* * *

(٣٢) وهى قصيدة ثعلبة بن صغير الخزاعى ، وهى القصيدة الرابعة والعشرون من المفضّليات ، ومطلعها :

هل عند عمرة من بنات مسافر ذى حاجة متروح أو باكر

وهى موجودة فى الفصل الثانى من هذا الكتاب .

الفصل الثاني

التحليل النصّي للقصيدة
(قصائد قديمة)

المبحث الأول

العلاقات الرأسية والأفقية فى القصيدة

(قصيدة ثعلبة بن صُعَيْر)

- ١ -

قال ثعلبة بن صعير المازنى :

١ - هَلْ عِنْدَ عمْرةَ مِنْ بَتَّاتِ مُسافِرٍ ذِى حَاجَةٍ مُتَرَوِّحٍ أوْ باكِرِ

٢ - سَئِمَ الإقَامَةَ بعْدَ طُول ثَوائِه وقَضَى لُبَانَتَه ، فَلَيْسَ بِناظِرِ

٣ - لِعدَاتِ ذِى أربٍ ولا لِمَوَاعِدٍ خُلُفٍ ولَوْ حَلَفَتْ بِأسْحَم مَائِرِ

٤ - وَعَدَتْكَ ثُمَّتَ أخْلَفَتْ مَوْعُودَهَا ولَعَلَّ مَا مَنَعَتْكَ لَيْسَ بِضَائِرِ

٥ - وأرى الغَوانى لا يَدُوم وِصَالُها أبدًا على عُسُرٍ ولا لِمُيَاسِرِ

٦ - وإذَا خليلك لَمْ يَدُمْ لكَ وَصْلُهُ فاقْطَعْ لُبَانَتَه بِحَرْفٍ ضَامِرِ

٧ - وَجْنَاءَ مُجْفَرة الضُّلُوع رَجيلةٍ وَلَقَى الهَوَاجِرِ ذَاتِ خَلْقٍ حادِرِ

٨ - تُضْحِى إذَا دَقَّ المَطِىُّ كأنها فَدَنُ ابْنِ حَيَّةَ شَادَهُ بالآجُرِ

٩ - وكأنّ عَيْبَتَها وفَضْلَ فِتَانِها فَنَنَان مِنْ كَنَفَىْ ظَلِيم نَافِرِ

١٠ - يَبْرِى لِرَائحَةٍ يُسَاقِطُ رِيشَها مَرُّ النَّجَاءِ سِقَاطَ لِيفِ الآبِرِ

١١ - فَتَذَكَّرَتْ ثَقَلاً رثِيدًا بَعْدما ألْقَتْ ذُكَاءُ يَمِينَها فى كَافِرِ

١٢ - طَرِفَتْ مَرَاودُها وغَرَّدَ سَقْبُها بِالآءِ والحَدَجِ الرِّوَاءِ الحَادِرِ

١٣ - فَتَرَوَّحا أُصُلاً بِشَدٍّ مُهْذِبٍ ثَرٍّ كَشُؤْبُوب العَشِىِّ المَاطِرِ

١٤ - فَبَنَتْ عَلَيْهِ معَ الظَّلَامِ خِبَاءَها   كَالأَحْمَسِيَّةِ فى النَّصِيفِ الْحَاسِرِ
١٥ - أسُمَىُّ ما يُدْرِيكِ أنْ رُبَّ فِتْيَةٍ   بِيض الْوُجُوهِ ذَوِى نَدًى ومَآثِرِ
١٦ - حَسَنِى الْفُكاهَةِ لا تُذَمُّ لِحَامُهُمْ   سَبِطِى الأكُفِّ وفى الْحُرُوبِ مَسَاعِرِ
١٧ - بَاكَرتُهُمْ بِسِباء جَوْنٍ ذَارِعٍ   قَبْلَ الصَّبَاحِ وقَبْلَ لَغْوِ الطّائِرِ
١٨ - فَقَصَرْتُ يَوْمَهُمْ بِرَنّةِ شَارِفٍ   وَسَماعِ مُدْجِنَةٍ وَجَدْوَى جَازِرِ
١٩ - حَتَّى تَوَلّى يَوْمُهُم وَتَرَوَّحُوا   لا يَنْثَنُونَ إلى مقَالِ الزَّاجِرِ
٢٠ - وَمُغِيَرةٍ سَوْمَ الجَرَادِ وزَعْتُها   قَبْلَ الصَّبَاحِ بِشَيّئانٍ ضَامِرِ
٢١ - تَئِقٍ كَجُلْمُودِ الْقِذَافِ وَنَثْرةٍ   ثَقْفٍ وَعَرَّاصِ المَهَزَّةِ عَاتِرِ
٢٢ - ولَرُبَّ واضِحةِ الجبينِ غَرِيرةٍ   مِثْلِ الْمَهَاةِ تروقُ عَيْنَ النَّاظِرِ
٢٣ - قَدْ بِتُّ أُلْعِبُها وأَقْصُرُ هَمَّهَا   حَتَّى بَدَا وَضَحُ الصَّبَاحِ الْجَاشِرِ
٢٤ - وَ لَرُبَّ خَصْمٍ جَاهِدِينَ ذَوِى شَذًا   تَقْذِى صُدُورُهُمُ بِهِتْرٍ هَاتِرِ
٢٥ - لُدٍّ ، ظَأَرْتُهُمُ عَلَى ما سَاءَهُمْ   وَخَسَأْتُ بَاطِلَهُمْ بِحَقٍّ ظَاهِرِ
٢٦ - بِمَقَالَةٍ مِنْ حَازِمٍ ذِى مِرَّةٍ   يَدَأ الْعَدُوَّ زئِيرُه لِلزَّائِرِ [1]

- ٢ -

ينتظم القصيدة الجيدة نوعان من العلاقات النحوية ، النوع الأول منهما هو ما أسميه بالعلاقات الأفقية ، وأعنى بها ترابط الجملة الواحدة فى داخلها بواسطة العلاقات النحوية المعروفة على مستوى الجملة من الابتدائية والخبرية أو الفعلية والفاعلية ، وما يلحق بكل منها من متعلقات وتوابع وما يتسلط عليها من معانى الاستفهام والنفى والتوكيد والعطف وغير ذلك من معانى الأدوات المتعددة وما يكتنف ذلك من التعريف والتنكير والتقديم والتأخير.

(١) هذه هى القصيدة الرابعة والعشرون من المفضليات ، وهى لثعلبة بن صعير بن خزاعى المازنى وهو شاعر جاهلى قديم ، قال عنه الأصمعى : « وهو أكبر من جد لبيد» وقال عن هذه القصيدة : « لو قال ثعلبة ابن صعير المازنى من قصيدته خمسًا كان فحلاً ». انظر المفضليات تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ص ١٢٨ وما بعدها وشرح اختيارات المفضل للخطيب التبريزى ٢/ ٦١٢ وما بعدها تحقيق د. فخر الدين قباوة ، وعليهما اعتمدت فى شرح كثير من المفردات .

والنوع الثانى هو ما أسميه العلاقات الرأسية وأعنى بها تماسك القصيدة كلها فى إطار واحد محكوم بعلاقات نحوية سياقية توثق من عرى الترابط بين الجمل بعضها والبعض الآخر مضافًا إليها الإشارات المتشابهة فى الجمل ، أو الوظائف النحوية المتكررة بينها ، أو الرموز اللغوية التى تتردد بين جملة وأخرى ، سواء أكانت هذه الرموز ممثلة فى كلمة بعينها ، أو صيغة خاصة أو حالة معينة تلابس هذه الجمل وتشيع فى جوها ، أو يحدث بينها تخالف يذكر بعضه بنقيضه الموجود فى جملة سابقة أو لاحقة (٢) .

وبدهى أن هذين النوعين من العلاقات النحوية يكونان معًا سدى نسيج القصيدة ولحمته بحيث يؤدى الفصل بينهما إلى تمزيق نسيج القصيدة وتشعيث أجزائها ، لكن تظل محاولات الكشف عنهما في أناة وتلطف مشروعة مشروعية العمل الشعرى نفسه .

والصيغ النحوية ــ مهما تعددت ــ محدودة يمكن حصرها ، ولكن تفسيرات الشعر متنوعة وغير محدودة ولا يمكن حصرها ، ولذلك لا يمكن الربط بين الصيغة النحوية المجردة والمعنى الشعرى المعين بحيث يقال ــ مثلاً ــ : إذا وردت الجملة فى الشعر على هذه الصيغة النحوية المعينة تؤدى إلى معنى كذا؛ ولذلك أرى أن هناك فرقًا بين الصِّيَغ النحوية والمعانى النحوية ، فالصيغ النحوية ثابتة، أما المعانى النحوية ــ على الوجه الذى أود الكشف عنه ــ فإنها تتوقف على أنواع السياق التى تكتنفها ، وكل معنى نحوى ذى دلالة خاصة ترتبط دلالته الخاصة هذه بالموقف الذى يرد فيه ، ومن هنا لا يمكن حصر هذه المعانى النحوية، أو تجميدها فى أطر محددة ، والصيغة النحوية الثابتة تصبح داخل العمل الشعرى ذات معان نحوية تتعدد وتتنوع بتنوع الإبداع ، وهذا يقودنا إلى أن المفردات التى تشغل الوظائف النحوية فى الصيغ النحوية المعينة لها دورها فى تحديد هذه المعانى النحوية التى تتجدد مع تجدد العمل الشعرى ، فوظيفة الفاعلية مثلاً ثابتة فى النظام النحوى ، ولكن دلالة الفاعلية ، بوصفها معنى نحويًا ، لا يتوقف على كون الاسم فاعلاً فحسب ، بل يتوقف هذا المعنى على نوع الكلمة التى تشغل هذه الوظيفة وصيغتها ومعناها المعجمى ومعناها فى السياق الذى ترد فيه، والموقف الذى يكتنفها ، وعلاقتها بالفعل الذى أسندت إليه وصيغة هذا الفعل ومعناه

---

(٢) انظر الفصل الأول من هذا الكتاب .

المعجمى والسياقى وهل هو متعد أو لازم؟ وعلاقته بكل ما يتعلق به، ووضع هذه الجملة فى السياق العام للقصيدة ، وما تحمله من إشارات ودلالات تتكرر وترد أو تتردّد فى غيرها من الجمل ومعانى الأدوات التى تدخل عليها أو تربط غيرها بها وتربطها بغيرها إلى آخر هذا النسيج المحكم المتشابك أو هذا البناء المتلاحم .

ومن هنا يمكن القول بأن المعانى النحوية ــ بهذا المفهوم ــ ليست معانى جامدة ثابتة ، فإن هذا الجمود لا يكون إلا عند نزع هذه الجمل من سياقها ، وإغفال هذه الدلالات التى تلابسها وتشكل بها بناء القصيدة .

- ٣ -

والقصيدة التى أود أن أعرضها فى إطار هذا الفهم يقوم بناؤها من حيث المستوى الأفقى على عدد محدود من الجمل ، مع مراعاة أن الجملة ، بطبيعة الحال ، تعنى كل ما يتعلق بها ؛ فهى تبدأ بجملة تستغرق ثلاثة أبيات فى مفتتح القصيدة ، تجذبها جملة أخرى شرطية مبتورة فى نهاية الأبيات الثلاثة ، تليها جملتان فعليتان قصيرتان فى بيت واحد، وجملة ثالثة يحتويها بيت واحد كذلك، والجمل هنا تطول أو تقصر وفقًا للنفس الشعرى الخاص بكل جملة، وسوف نرى أن الجمل القصيرة فى هذا الموضع من القصيدة تلابسها حالة انفعالية متوترة تتواءم مع النمو الشعرى للقصيدة، ثم تسلم هذه الحالة إلى حالة أخرى تمثل ذروة القصيدة من حيث البناء الشعرى والنحوى معًا ، وهى التطهير بالخيال الفنى ، ولذلك تتعقد الجملة وتتشابك وتطول فتحتوى هذه الجملة المصورة تسعة أبيات من القصيدة ، من البيت السادس حتى آخر البيت الرابع عشر ، بعد هذه الذروة يحدث نوع من الانفراج والتطهير؛ فتأخذ القصيدة فى أبياتها الباقية مسارًا متوازنًا أقرب إلى روح الفروسية واستعراض القوة الغاربة ، وتتوازى مع هذه الحالة صياغة الجمل فتتشابه من حيث التركيب ، وتتماثل فى البدء والنهاية ، ويكوّن هذا القسم أربعُ جُمَل ، تقع الأولى منها فى خمسة أبيات ، والثانية والثالثة كل منهما فى بيتين ، والأخيرة فى ثلاثة أبيات .

ومن حيث المستوى الرأسى نجد أن هذه القصيدة مكونة من قسمين، الأول منهما يتماسك بعضه مع البعض الآخر عن طريق التداعى الانفعالى بين جملة الافتتاحية والجمل الثلاث القصيرة التالية لها ؛ وهنا تسقط الروابط اللفظية المباشرة اكتفاء بأن مواد المفردات بظلالها تتكرر بين الأبيات ، ويلحظ ذلك فى علاقة البيت الرابع بما قبله (عدات ، مواعد ، خلف = وعدتك ، موعودها، أخلفت)

وهو البيت الوحيد الذى يخلو صدره من أداة لفظية رابطة بين الجمل ، وأما ما سوى ذلك فإن الجمل فيه — رغم ترابط معانيها وتساوقها — يرتبط بعضها ببعض عن طريق الأدوات اللفظية أيضًا ، وينتهى هذا القسم بنهاية البيت الرابع عشر من القصيدة .

وأما القسم الثانى من القصيدة فإن ترابطه الرأسى يتم عن طريق الأدوات . والتشابه فى التركيب النحوى فيه قوى لدرجة يمكن معها القول بأن هذا القسم كله جملة واحدة ، وهذا القسم يبدأ من البيت الخامس عشر «أُسُمَىَّ ما يدريكِ . . .»، وكل جملة فيه تبدأ بالحرف (رب) يليها اسم ينعت بعدة نعوت ثم يخبر عن هذا الاسم بجملة فعلية فعلها ماض . وقد عطفت هذه الجمل بعضها على بعض بحيث تسلط عليها جميعًا (أن) المخففة من الثقيلة ، فضلاً عما فى هذا القسم من إشارات متشابهة ظلت تنمو وتتحدد حتى اكتملت وكونت معنى خاصًا بالقصيدة ارتد على القصيدة كلها .

وكلا القسمين بدأ بذِكر اسم امرأة ، وصيغة استفهام ، فى الأول (هل عند عمرة) وفى الثانى (أُسُمَىَّ ما يدريكِ . . .).

بعد هذه الملاحظات العامة آخذ فى التفصيل فأتناول هذا البناء جملة جملة:

هَلْ عِنْدَ عمْرةَ منْ بَتَاتِ مُسافِرٍ ذى حَاجَةٍ مُتَرَوِّحٍ أوْ باكِرِ [٣]

سَئِمَ الإقَامَةَ بعْدَ طُول ثَوائِهِ وَقَضىَ لُبَانَتَه ، فَلَيْسَ بناظِرِ [٤]

لِعدَاتِ ذِى أربٍ ولا لِمَوَاعِدٍ خُلُفٍ ولَوْ حَلَفَتْ بِأَسْحَم مَائِرِ [٥]

تفتتح القصيدة بهذه الجملة الاسمية التى تطول حتى تأتى على ما يقرب من نهاية البيت الثالث، وتناوشها فى الشطر الثانى من البيت الثالث جملة شرطية حذف جوابها؛ لأن هذا الجواب مضمن فى داخل الجملة الاسمية السابقة ،

---

(٣) البتات : الزاد والمتاع والجهاز الذى يتزود به المسافر . متروح : من الرواح وهو من لدن زوال الشمس إلى الليل .

(٤) سئم : من السآمة وهى الإعياء والملل . الثواء : الإقامة . اللبانة : الحاجة . الناظر : المتنظر .

(٥) الأرب ، بكسر الهمزة وفتحها مع سكون الراء : الدهاء والبصر بالأمور ، وبفتحتين : البخل والظن . الخلف ، بسكون اللام وضمها : نقيض الوفاء . الأسحم : الأسود . المائر : المنصب ، ويعنى الدم المتدفق .

ويتسلط على الجملة الاسمية حرف الاستفهام (هل) بحيث يفرض على قراءة هذه الأبيات تنغيمًا معينًا ، وإن كانت نغمة الجملة الشرطية فى آخر البيت الثالث تختلف بطبيعة الحال عن نغمة الجملة الأولى .

وتبدو الجملة الاسمية بسيطة ، ولكن طولها يأتى من تعدد نعت ما أضيف إليه المبتدأ ، وترد هذه الجملة على خلاف الترتيب الأصلى فيتقدم الخبر (عند عمرة) ويتأخر المبتدأ ، وما عدا عمرة فى هذه الجملة يأتى منكرًا ، وبالمضى فى قراءة القصيدة ندرك أن اسم (عمرة) قد يكون مستعارًا ، وقد لا يكون هو الاسم الحقيقى الذى يتوجه إلى الشاعر بالسؤال .

ومن خلال هذا التركيب نرى أن الشاعر آثر ألا يتوجه إلى عمرة بالخطاب ، وتحدث عنها كمن يوجه الحديث إلى شخص آخر ، وقد أدخل حرف الجر الزائد (من) على المبتدأ ، وهذا الحرف بدخوله على المبتدأ النكرة المضافة إلى (مسافر) النكرة يفيد توكيد العموم المفهوم من وقوع النكرة بعد الاستفهام ، وإن كان المعنى الأساسى لهذا الحرف (من) — وهو ابتداء الغاية — يكمن أيضًا مع هذا المعنى الإضافى الطارىء ، وفى هذا رضا بأقل قدر من هذا الزاد مما يبتدأ معه أن يقال إنه بتات مسافر . وتتركز أجزاء التركيب التالية فى وصف (مسافر) فندرك من هذا أن الاهتمام موجه إلى هذا المسافر نفسه ، وأن تقديم عمرة لم يكن من أجل الاهتمام بها ، بل من أجل أن ينصرف الوصف كله إلى هذا المسافر الراحل عنها .

وقد وصف (مسافر) بعدة صفات بعضها مفرد وبعضها جملة ، وأولى هذه الصفات هى (ذى حاجة) ، وتنكير كلمة حاجة ، وعدم تخصيصها يوسع من نطاق مدلولها ؛ فقد تكون حاجة عند عمرة لم تقضها ، وقد تكون حاجة دافعة إلى الرحلة والسفر ، وتتتابع النعوت بعد ذلك لكلمة (مسافر) واقعة تحت دائرة الاستفهام فتخرجه عن أن يكون استفهامًا حقيقيًا ، وتلونه بالتهكم الملىء بالسخرية والمرارة والأسى واللوعة فى وقت واحد ، فقد أزمع الارتحال عنها ومع ذلك يسأل أن تزوده بما يعينه على هذه الرحلة ، وليس يعنى فى شىء أن يحدد وقت هذه الرحلة فهو (متروح أو باكر) ؛ فزمن الرحلة غامض غموض الحاجة التي لم يفصح عنها ، وهنا قام حرف العطف (أو) بدوره فى التشكيك والإبهام، ولعل هذا يوحى بأن الرحلة نفسها ليست مرغوبًا فيها لذاتها ، ولعلها ضرب من التهديد بعد أن نفدت جميع وسائله فى طلب الوصال وباءت محاولاته

بالخيبة ولم ينل إلا مواعيد خلفًا بعد أن أقام انتظارًا لتحقيق هذه الغاية حتى « سئم الإقامة» ورجا حتى كاد حبل الرجاء ينقطع ، وهنا يأتى النعت بالجملة الفعلية ويعطف عليها جملة أخرى يرتب عليها جملة ثالثة وتتزايد نبرة الغضب فقد « سئم الإقامة بعد طول ثوائه ، وقضى لبانته ، فليس بناظر لعدات ذى أرب ولا لمواعد خلف » فلم يبق إلا أن يهدد بالرحيل فلعله بذلك يلين قلب عمرة العصى ويعطفها إليه .

ووصف المسافر بالتروح أو البكور قد يجعل التشكيك منصرفًا إلى السفر نفسه فليس سفرًا يقال مع صاحبه إنه متروح أو باكر ، ولكنه قد يكون سفرًا من نوع خاص ، فقد يكون مسافرًا داخل نفسه مرتحلا عن عمرة بقلبه بعد أن قطعت بتمنعها أواصر الرجاء . ومع أنه يصرح بأنه « سئم الإقامة » إلا أنه لا يزال يرجو، ويفهم القارىء هذا الرجاء من خلال التركيب الدال على السأم نفسه ، وعلى الأخص من الظرف « بعد طول ثوائه » المتعلق بالفعل « سئم » إن ذلك أشبه بالإعلان عن طول الانتظار فحسب ، فقد طال الثواء طلبًا لغاية معينة لم تتحقق فلماذا الثورة الآن ؟ . . ولكنه نافر ضجر ملول ــ كما يسجل ذلك على نفسه ــ والسأم لا يعنى الانصراف عن الحاجة بقدر ما يعنى استعجال قضائها، ولكن مثل هذه الحاجات مما لا يقضى فى سهولة ويسر ، بل تحتاج إلى أناة وصبر ومعالجة ، وليس صحيحًا أنه « قضى لبانته » ــ والفعل « قضى » هنا بمعنى قطع، وسوف يأتى بعد ذلك قوله : « وإذا خليلك لم يدم لك وصله فاقطع لبانته»، لأنه رتب على ذلك أنه « ليس بناظر لعدات ذى أرب ولا لمواعد خلف». ومن تركيب هذه العبارة نفسها يدرك القارىء أنه أحرص على إرضاء عمرة أكثر من حرصه على إغضابها ، وأنه ليس جادا تمامًا فيما وصف به نفسه من أنه سئم الإقامة وقضى لبانته؛ فظاهر هذه العبارة كأنه حديث عن غير عمرة إذ أتى بـ (ذى أرب) المضاف إليها (لعدات) نكرة لمذكر (ذى) وكأنه يبعد بهذه الصفة عن جنسها كله ، وكان التركيب المباشر يقتضى أن يقول « ذات أرب » ، وقد نكر « لمواعد خلف » ونون « مواعد » مع استحقاقها المنع من الصرف إيغالا فى التنكير، مع أنه أكد نفى خبر ليس بالباء الزائدة وكرر النفى بـ (لا) بعد واو العطف . صحيح أن أسلوب التعريض قد يكون أوجع من التصريح ولكن مع مثل هذا الأسلوب يستطيع من يتوجه إليه الحديث أن ينصرف عنه مادام ليس فيه دليل على

أنه المعنّى بذلك ، ولعل الشاعر آثر أسلوب التعريض هذا استمرارًا للإعراض الذى دفعه إلى عدم مواجهة عمرة بالسؤال على طريق الخطاب ، ومهما يكن من أمر فإن هذا أقرب إلى الحديث إلى النفس منه إلى شىء آخر .

وفى هذا السياق تأتى الجملة الشرطية التى حذف جوابها « ولو حلفت بأسحم مائر » فيكون هذا التّشدّد ضربًا من الاسترضاء الخفى والعتب الغاضب معًا، وبرغم أن الجملة الوصفية فى البيت الثانى «سئم الإقامة بعد طول ثوائه. . .» لاتكشف بطريقة تركيبها عن نوع الإقامة ولامكانها ، ولا عن نوع اللبانة التى قضاها، ولا عمن هو صاحب الدهاء والبخل (ذى أرب) وصاحب المواعد المخلفة؛ فإن حذف جواب الشرط بتسلطه على بعض هذه الصفات هو الذى يكشف عن تعلق كل هذا بعمرة ؛ وذلك أن الفعل (حلفت) قد أسند إليه الضمير المستتر ، وقد لحقته تاء التأنيث فدل تأنيث الفعل واستتار الضمير على أن الفاعل يعود على عمرة وهى الاسم المؤنث الوحيد الذى يمكن إسناد الحلف إلى ضميره ، ومن هنا تماسكت جملة الشرط — مع استئنافها — تماسكًا قويًا مع الجملة الاسمية التى افتتحت بها القصيدة .

وقد اشتملت هذه الافتتاحية بمفرداتها على الجو الذى سيطر على كل أجزاء القصيدة ، وكثير من كلماتها تردد صداه فى بعض أبيات القصيدة ، فأقام بين أجزائها صلات حميمة ترابطت وتجاوبت تجاوب الصدى مع الصوت ، فالتروح والبكور واللبانة والعدات المخلفة والأسحم المائر ، قد جاوبتها حالات مماثلة أو مخالفة فى كثير من أبيات القصيدة .

وقد بدأت أبيات الافتتاحية بداية هادئة جاءت مع الاستفهام والنعوت المفردة «ذى حاجة » ، « متروح » ، « باكر » ، ثم جاء النعت الجملة فأخذت نبرة الهدوء والاستعطاف تتحول إلى نبرة غاضبة تعقدت وتركبت حتى انتهت بالجملة الشرطية الانفعالية التى ذكر فيها الحلف والدم والأسود المواز.

ولقد استولت مادة الوعد على البيت الثالث من أبيات الافتتاحية والبيت الذى يليه فتكررت أربع مرات بالتصريح وخامسة بالتلميح ، منها اثنتان بصيغة الجمع، الأولى بجمع المؤنث وهى « عدات ذى أرب » والثانية بصيغة جمع التكسير « مواعد خلف » فاستوفى بذلك ما يمكن أن يجمع عليه الوعد ، أما

الثالثة فهى بصيغة الفعل الماضى « وعدتك » والرابعة بصيغة اسم المفعول المضاف إليه ضمير الغائبة « موعودها » والمرة الخامسة بالتلميح « ولعل ما منعتك » وفى هذا إشارة إلى تكرار الوعد وتكرار الخلف وهو ما يدفع إلى التشكى مما نال منه .

تأتى بعد ذلك جملتان قصيرتان يتوجه فيهما بالخطاب إلى نفسه :

وَعَدَتْكَ ثُمّتَ أخْلَفَتْ مَوْعُودَهَا   ولَعَلّ مَا مَنَعَتْكَ لَيْسَ بِضَائِرِ [٦]

وتظل عمرة — الفاعل — بعيدة يتناولها بضمير الغائبة المستتر ، ولقد تحددت هنا « لمواعد خلف » فبعد أن كانت فى البيت السابق عامة ، زاد انفعاله فنسب الوعد المخلف إليها ، وبرغم استقلال هذا البيت من حيث الصياغة النحوية نجده مرتبطًا بالبيت السابق عليه سياقيًا ، ولقد توجه إلى نفسه بالخطاب الهادىء الحزين « وعدتك . . . ما منعتك » وهذا ضرب من الارتداد للنفس والرجوع للذات واجترار الماضى . واستخدام « لعل » ، وتأكيد نفى خبرها بليس والباء الزائدة فى خبرها ، وإطلاق نفى الضَّمير ضربٌ من تعزية النفس ، فقد تركنا التركيب بصورته نفهم منه أنه يمكن أن يكون موعودها هذا هينًا يسيرًا لن يضيرها فى شىء ، ومع ذلك أخلفته ولم تف به وتركته رهين الظنون والحسرة ، أو أن نفهم أيضًا أنه متجلد لا يأبه لهذا الإخلاف ولا يتأثر به ويطمع ألا يضيره فى شىء. وإطلاق نفى الضَّيْرْ يكافئه إطلاق الوعد أيضًا ، فالفعل وعد يتعدى لمفعوله الثانى إما بنفسه، وإما بحرف الجر ، وقد جىء به هنا مطلقًا ، فلم نعرف على وجه التحديد ما وعدت به ، ولا كيف وعدت به هل بالكلام أو بالإغراء والاستدراج أو بغير هذا وذاك ، كما أن صيغة «موعودهـا » — وهى اسم مفعول — تأتى فى هذا السياق مطلقة كذلك ، قد تقع على ما وعدت به ، أو على من وعدته ، وقد تقع عليهما معًا ، فإذا وقعت على ما وعدت به فهذا مما لا يجوز فى قوانين الأخلاق ، وإذا وقعت على من وعدته فهذا إهمال لا يسوغ فى شرع المتحابين ، وهذا كله آت من تسلط الفعل (أخلفت) على صيغة المفعول الصرفية وجعلها مفعولاً به نحويًا ، ووقوع الوعد ووقوع الإخلاف له والمماطلة والترقب بين اليأس والرجاء كل ذلك يحتاج إلى حرف العطف (ثمّتَ) ليعطى

(٦) (ثمت) : هى ثم دخلت عليها التاء ، قال الخطيب التبريزى « دخلت التاء لتأنيث القصة والحال » وعن (لعل) قال : لعل حرف يدخل للمقاربة وهي فى الحروف كـ (عسى) و (كاد) فى الأفعال . شرح اختيارات المفضل ٢/ ٦١٥ .

تراخيًا وإمهالاً ـ وإهمالاً أيضًا ـ بين الفعلين « وعدتك وأخلفت » وتتجاوب فى الوقت نفسه مع « سئم الإقامة بعد طول ثوائه » .

يبقى بعد ذلك أن هذا البيت صيغ شطره الأول بصورة الخبر المثبت فجاء لذلك تقريريًا مباشرًا موجزًا، ولكنه ـ مع ذلك ـ مشحون متفجر بالألم والحسرة والإحساس بالخيبة والإحباط ، وقد آثر التعبير بالماضى « وعدتك ـ أخلفت» مما يكشف عن رجائه فى المستقبل ، أو الشعور بإدبار الحالة برمتها .

وصيغ الشطر الثانى بصورة إنشائية إذ تسلط على الجملة حرف الرجاء والخشية والمقاربة (لعل) فحالته إذن متأرجحة بين الألم واليأس ، والأمل والرجاء ، ولذلك يكمن فى هذا البيت الوجيز مأساة الشاعر وروح القصيدة كلها إذ تتابع الأبيات التالية رد فعل للإحساس الكامل فى هذا البيت ، فيلجأ أحيانًا إلى تعميم الحكم ، وأحيانًا إلى التخيل والهروب إلى التصور الذى يحقق من خلاله ما لم يحققه فى الواقع بعد أن يقنع نفسه برأى انفعالى يجعل منه مدعاة لهذا الهروب، ويتمثل هذا الرأى الانفعالى فى قوله :

وَ أرى الغَوانِى لا يَدُوم وِصَالُها   أبدًا على عُسُرٍ ولا لِمُيَاسِرِ [٧]

وهذا البيت كله جملة واحدة ، بدأ بالفعل (أرى) المسبوق بالواو التى للاستئناف وكأنه يستأنف بعد حديثه السابق إلى نفسه فيخلص إلى رأى يرتئيه من التجربة التى عانى منها ، والفعل (أرى) مضارع ، وكونه بصيغة المضارع فى هذا السياق يكشف عن دلالة خفية ، فما يراه هنا حادث متجدد قد يقبل معاودة النظر، وليس أمرًا قد فرغ منه وانتهى فيه إلى قرار ثابت ، فهذا المعنى آت من مضارعية (أرى) ومن وقوع مفعوله الثانى جملة مضارعية منفية بـ (لا) وهى تخلص المضارع للاستقبال ، ومن جهة أخرى يستخدم هذا الفعل بمعنى (أعلم)، ولكنه مع دلالته على العلم لابد أن يكون لمادته المصوغة من الرؤية نصيب ، وإذن يصبح معناه هنا العلم القائم على أساس من المشاهدة وليس العلم المبنى على إخبار من الآخرين مثلاً ، والشاعر قد رأى بنفسه ما كان من أمره مع عمرة حيث العدات المخلفة والمراوغة والدهاء والبخل بالوصال ، وقد كانت نفسه ممتلئة بها

---

(٧) الغوانى : النساء اللواتى غنين بجمالهن عن الحلى ، العسر : المعاسرة . والمياسر : المفاعل من التيسير .

حتى حجبت عن عينيه رؤية غيرها ، ولذلك رأى فيها كل النساء ، ومن هنا كان الخروج إلى صيغة تعميم الحكم فجاء بكلمة « الغوانى » جمع تكسير ، مع أن القصيدةلم تحدثنا عن غير عمرة من قبل ، ثم يعيد الضمير عليها بالإفراد «الغوانى لا يدوم وصالها » ، فالنساء كلهن قد جمعن فى امرأة واحدة هى « عمرة»، ودلالة كلمة الغوانى نفسها معجميًا تبطن هذا الحكم بإعجاب خفى موصول ، ولذلك تستمر بقية القصيدة ضربًا من المحاولة المتكررة لاستمالة عمرة إليه.

وتقع جملة « لا يدوم وصالها أبدًا على عسر ولا لمياسر » مفعولاً ثانيًا للفعل (أرى) وليست جملة حالية ؛ لأنها لو كانت كذلك لتعين أن تكون (أرى) بمعنى أبصر ، ويترتب على هذا أن يكون وصال الغوانى مما يرى بالعين لكل راء، وليس الأمر كذلك .

ويلفت النظر فى هذه الجملة الواقعة مفعولاً ثانيًا لأرى أنها منفية بـ (لا) ، وأن الفعل مضارع ، وأن الاستقبال المنفى مؤكد بالظرف الحاد (أبدًا) ، وأن (لا) تكرر النفى بها بعد العطف بالواو لإفادة أن الفعل منفى عما بعدها وما قبلها فى حالتى الاجتماع والافتراق ، وأن الفعل (يدوم) معدى مرتين بحرفين مختلفين فى المرة الأولى عدّى بالحرف (على) ـــ ومن معانى هذا الحرف الاستعلاء على المجرور به ، ودوام الوصال على العسر فيه كثير من التحمل والمكابرة والمعاناة ـــ وفى المرة الثانية عدّى باللام ، وهذا هو الأشبه بهذه الحال لدلالة اللام على الاختصاص ، وأن الظرف (أبدًا) سبق ما يتعلق بالفعل ووقع بعد الفاعل مباشرة بحيث يكون ما بعده ضربًا من التفصيل الذى يأتى لدفع توهم سواه ، وتقدم « على عسر » لأنه المتوقع الذى لا كبير خلاف عليه ، وتأخر « لمياسر » للإيغال فى توكيد نفى دوام وصال الغوانى . ومن هذا كله نحس أن تركيز الجملة فى البيت ينصب على المفعول الثانى للفعل (أرى) والبيت كله رد فعل انفعالى ، وفى الوقت نفسه نجد أن مفهوم المخالفة يفيد أن الغوانى يتقطع منهن الوصال بلا دوام للعسر والمياسر كليهما أما المؤكد نفيه فهو أن الوصال منهن لا يدوم . وهذه الحالة تتساوق مع ما قدمه الشاعر من تكرار المواعيد وتكرار الخلف فالحالة التى يحصل فيها على الوعد وصال ، وخلف هذا الوعد قطع للوصال ، ومن هنا ندرك أننا مازلنا فى نَفَسٍ شعرى واحد ينمو باطراد .

بعد هذا الانفعال الطارىء تأتى ذروة القصيدة ، وهى جملة متصلة تستغرق تسعة أبيات من القصيدة ، ويبدأ صدر هذه الجملة فى نفس الجو الذى انتهى فيه البيت السابق ، وهو الانفعال الغاضب الذى يعمم فيه الحكم ، فيضع التجربة فى صورة نصيحة مباشرة للمستقبل « وإذا خليلك لم يدم لك وصله فاقطع لبانته » أى كما يزمع هو أن يفعل ، وقد رأينا أنه لم يقطع لبانته تمامًا ، بل كان ذلك ضربًا من المحاولة ، لكن بم يقطع لبانته ؟ هنا تكمن ذروة القصيدة حيث تظهر الوسيلة التى يختارها لقطع هذه اللبانة مؤكدة صلته بها ، وبشفافية بالغة وتلطف خفى دقيق ، وعلى القارىء المتعاطف أن يتلطف هو الآخر فى التقاط هذه الخيوط حتى لا تنقطع فى يده :

وإذَا خليلك لَمْ يَدُمْ لكَ وَصلُهُ	فاقْطَعْ لُبَانَتَه بِحَرْفٍ ضَامِرِ(٨)
وَجْنَاءَ مُجْفَرَةِ الضُّلُوعِ رَجيلةٍ	وَلَقَى الهَوَاجِرِ ذَاتِ خَلْقٍ حادرِ(٩)
تُضْحِى إِذَا دَقَّ المَطِىُّ كأنها	فَدَنُ ابنِ حَيَّةَ شَادَهُ بالآجُرِ(١٠)
وَكأنّ عَيْبَتَها وَفَضْلَ فِتَانِها	فَنَنَان مِنْ كَنَفَىْ ظَلِيمٍ نَافِرِ(١١)
يَبْرِى لَرائِحَةٍ يُسَاقِطُ رِيشَها	مَرُّ النَّجَاءِ سِقَاطَ لِيفِ الآبِرِ(١٢)
فَتَذَكّرَتْ ثَقَلاً رَثِيدًا بَعْدَما	أَلْقَتْ ذُكَاءُ يَمِينَهَا فِى كَافِرِ(١٣)
طَرِفَتْ مَرَاودُها وغَرَّدَ سَقْبُها	بِالْآء والحَدَجِ الرِّوَاءِ الحَادِرِ(١٤)
فَتَرَوَّحا أُصُلاً بِشَدٍّ مُهْذِبٍ	ثَرٍّ كَشُؤْبُوب العَشِىِّ المَاطِرِ(١٥)

(٨) الحرف : الناقة الماضية الصلبة شبهت بحرف السيف لمضائها ويقال بحرف الجبل فى صلابتها .

(٩) الوجناء : الصلبة . المجفرة : العظيمة الجفرة ، والجفرة بضم الجيم وسكون الفاء : الوسط وهو مستحب من خلقها . الرجيلة : القوية على المشى خاصة . الولقى : السريعة من الولق بسكون اللام وهو المر السريع . الحادر : الممتلىء .

(١٠) دق المطى : ضمر لطول السفر . الفدن : القصر . شاده : بناه بالشيد بكسر الشين وهو الجص ، وشاده : رفعه أيضًا.

(١١) العيبة : وعاء من جلد يكون فيه المتاع . الفتان ، بكسر الفاء : غشاء للرحل من جلد . الفنن: الغصن كنفا الظليم : جانباه . والظليم : ذكر النعام.

(١٢) يبرى : يعارض ويبارى . الرائحة : النعامة تروح إلى بيضها فهى لا تألو من العدو ، وإذا عارضها الظليم كان أشد لعدوها . يساقط ريشها : يسقط ريشها من شدة عدوها . النجاء : السرعة. الآبر : مصلح النخلة للتلقيح فإذا صعدها رمى بالليف عنها.

(١٣) الثقل : المتاع وكل شىء مصون وأراد بيضها . الرثيد : المنضود بعضه فوق بعض . ذكاء ، بضم الذال: الشمس . الكافر : الليل .

(١٤) طرفت : تباعدت . المراود : المواضع التي ترود فيها . السقب : ولد الناقة وأراد هنا الرأل وهو ولد النعامة . الآء : شجر له ثمر يأكله النعام . الحدج : الحنظل . الرواء : جمع ريان وهو الطرى . الحادر: الممتلىء الغليظ .

(١٥) الأصل ، مفرد وجمع : العشى . شد مهذب : جرى سريع . ثر : شديد كثير . الشؤبوب: الدفعة من المطر.

فَبَنَتْ عَلَيْهِ معَ الظَّلامِ خِبَاءَها كَالأحْمَسِيَّةِ فى النَّصِيفِ الْحَاسِرِ [16]

هذه الأبيات التسعة جملة واحدة تداخلت جزئياتها وتشابكت وتلاحمت بحيث شكلت هذه الصورة المركبة التى لا يمكن فصلها بحال عن سياقها الذى وردت فيه ، أعنى سياق القصيدة اللغوى والتركيبى والشعورى . وقد صدرت هذه الجملة بأداة شرط هى (إذا) وكان شرطها وهو (خليلك لم يدم لك وصله) استمرارًا للحالة السابقة فى البيتين اللذين سبقا هذا البيت ، ولا يزال الخطاب موجهًا إلى النفس «خليلك ــ لك ــ فاقطع » تجاوبًا مع البيت الذى بدأه بقوله «وعدتك. . .» ومن كلمة « خليلك» نفهم موقفه من عمرة التى لم يصرح من قبل بكلمة واحدة تكشف عن علاقتها به وعلاقته بها ، وهذه الكلمة « خليلك » وما بعدها مستخدمة بصيغة المذكر وضميره ، وهذا تجاوب مع البيت الثالث من القصيدة (ذى أرب) حيث استخدم المذكر بدلاً من المؤنث هناك. واللبانة التى يأمر نفسه بقطعها هى اللبانة التى فى البيت الثانى التى قال عنها «وقضى لبانته » فهو لايزال فى هذه الحالة الشعورية ، والأزمة لم تنفرج بعد؛ لأنه يرجو خلة دائمة الوصال . وهو ضجر ملول ، ولكن ماذا يفعل وقد لقى عدات خادعة ، وهو لايزال مبقيًا عليها ؟ لقد هدد بالرحلة بوصفها الوسيلة الباقية بعد أن استنفد وسائله فى طلب الوصل الدائم ، فليقطع الحاجة إليها وليرحل الآن « فاقطع لبانته بحرف ضامر». ويقول الشراح : إن الحرف الضامر من صفات الناقة الماضية ، فليكن ذلك ، ولكنه لم يذكر هذه الناقة صراحة واكتفى بذكر صفات تنطبق عليها، وقد وصفت الناقة أول ما وصفت بالحرف ، وقيل سميت بذلك تشبيهًا لها بحرف السيف لمضائها أو حرف الجبل لصلابتها، وهناك أشياء أخرى توصف بالمضاء والقوة كالعزيمة والإرادة ، على أية حال تتتابع نعوت هذه « الناقة » حتى نجدها وقد تحولت إلى « ظليم نافر » وهنا تختفى الناقة فلا تظهر بعد ذلك ، ولا نرى إلا صورة الظليم النافر وهو يبارى نعامة خاصة تسعى لغاية محددة ، ثم يلتقى الظليم بالنعامة ، وفى آخر الصورة تشبه النعامة بالأحمسية ـــ وهى المرأة المنسوبة إلى الحُمس وهم قبائل معينة من أشراف العرب هى قريش وخزاعة ـــ

(16) الأحمسية : المرأة المنسوبة إلى الحمس وهم قريش وخزاعة وبنو عامر وكنانة . النصيف: القناع . الحاسر: التى تكشف رأسها ووجهها إدلالاً بحسنها.

ولنلاحظ أن جد الشاعر اسمه خزاعى — وبنو عامر وكنانة .

ولنعد مرة أخرى إلى تتبع جزئيات هذه الصورة ، وهى تبدأ عندما يجعل وسيلته لقطع هذه اللبانة بحرف ضامر ، فنجد أن الحرف تعنى الضامر الدقيق مثل قول عبد الله بن سلمة الغامدى :

فَتَعَدَّ عَنْها إذْ نأت بَشِملّةٍ ... حَرْفٍ كَعُودِ القَوْسِ غَيْرِ ضَرُوسِ (١)

حيث وصف الشملة بأنها حرف كعود القوس ، وقول المرقش الأكبر :

أوْ عَلاةٍ قَدْ دُرِّبَتْ دَرَجَ المِشْيَةِ حَرْفٍ مِثْلِ الْمهَاةِ ذَقُونِ (٢)

وإذا كانت الحرف تعنى الضامر ، فلابد أن « الضامر » تعنى شيئًا آخر فى هذه القصيدة ، ولا يصح أن تفسر الضامر بالهزال والدقة، وهذا ما دفع الشراح إلى القول بأنها ضامر لنجابتها لا لهزالها؛ لأن النعوت التالية تنقض هذا التفسير. «وجناء = صلبة . مجفرة الضلوع = ضخمة الوسط . ذات خلق حادر = ذات بنيان ممتلىء » . وعلى الأخص قوله :

تضحى إذا دق المطى كأنها ... فدن ابن حية شاده بالآجر

إن الضامر من مادة (ض م ر) وهى كما تعنى الهزال تعنى الخفاء والاستتار ومنها الضمير سمى بذلك لخفائه واستتاره ، والضمير هو العزم والمضاء كقول عوف بن الأحوص :

لَعَمْرِى لَقَدْ أشرفتُ يومَ عُنَيْزَةٍ ... على رَغْبَةٍ لَوْ شدَّ نَفْسًا ضَميرُها (٣)

فليس غريبًا أن يكون قد عنى بكل هذه النعوت التى ذكرها لناقة لم يصرح بها نفسه هو التى ارتحل إليها بعدما أحس من خيبة وأضمر الإعلان عن ذلك ، ومن هنا ساغ أن يشبهها بظليم نافر يسابق نعامة تسعى من أجل الإنتاج الذى يحتاج إلى صبر وأناة ، ولا يصلح معه السأم والملل.

---

(١) المفضليات : ص ١٠٦ . الشملة : السريعة الخفيفة . حرف : ضامرة . الضروس : السيئة الخلق .

(٢) المفضليات : ص ٢٢٨ . العلاة : الناقة الصلبة وأصلها سندان الحداد . دربت درج المشية:أى علمت المشى طبقة بعد طبقة . الحرف : الناقة الضامة . المهاة : بقرة الوحش . الذقون : التى رفعت رأسها فى الخطام والزمام .

(٣) المفضليات : ص ١٧٨ ويوم عنيزة من أيام العرب .

ثم يتركز النعت حول النعامة التى تستعد للإخصاب واستمرار الحياة، فكما يصلح الآبر النخلة عند اللقاح فيرمى عنها الليف ، نجد عدو النعامة السريع وسعيها الدائب الحثيث « مر النجاء » يسقط ريشها وهى تعدو يباريها هذا الظليم النافر غير الصبور ، فقد تذكرت البيض والأفراخ ، وقد أقبل الليل الذى تتهيأ فيه الحياة للتجدد والاستمرار ، ومع قدوم الليل تستسلم النعامة للظليم ، و«قد ألقت ذكاء يمينها فى كافر » ــ وهو تعبير عن قدوم الليل وعن الاستسلام فى الوقت نفسه ــ وذلك بعد أن امتحنت النعامة ظليمها بالعدو السريع ، وعلمته ألا يكون ضجرًا ملولا سئمًا ، ولذلك لم ينته الليل إلا وقد غرد سقبها بالآء والحدج الرواء الحادر ، إذن أفرخ البيض ونجح المسعى بعد جهد مخصب كإخصاب المطر الأرض:

فَتَرَوَّحا أصُلاً بِشَدٍّ مُهْذِبٍ ثَرٍّ كَشُؤْبُوب الْعَشِىّ الْمَاطِرِ

فَبَنَتْ عَلَيْهِ معَ الظّلام خِبَاءَها كَالأَحْمَسِيَّةِ فى النَّصِيفِ الْحَاسِرِ

هذه هى الصورة المقابلة لما كان يرجوه الشاعر من عمرة « الظليم والنعامة»، ولذلك شبهت النعامة بالأحمسية فى آخر هذه الصورة ، ويلاحظ القارىء أن الأبيات الأربعة الأخيرة من هذه الصورة قد حملت دلالات زمنية متحدة تدور كلها حول الليل أو تقترب منه ــ وهو الذى جعل لباسًا ــ « بعدما ألقت ذكاء يمينه فى كافر ــ فتروحا أصلا ــ كشؤبوب العشى ــ فبنت عليه مع الظلام خباءها » وهذا تجاوب مع الرواح ، واللون الأسحم الواردين فى مفتتح القصيدة ، ومع ما يتردد فى بقية القصيدة ، فقبل الصباح تحل جميع المشكلات ، ومن هنا سوف تتردد هذه الدلالة الزمنية الخاصة ترددًا يخرجها عن إطار معناها المحدود ، وكأن هذا يوحى بأن الصورة كلها حلم جميل ولا يتم إلا فى الليل ويتبدد كل شىء مع طلوع الصباح .

إن العمل الشعرى الجيد بطبيعة الحال يتسع لأكثر من تفسير ، ويسمح برؤى متعددة بشرط أن يكون لكل تفسير ولكل رؤية سند لغوى من بناء القصيدة نفسها، والشاعر هنا فى هذه الجملة الطويلة التى اتخذت شكل الأسلوب الشرطى فى صدرها وتدرجت فى نعت المجرور المتعلق بفعل الجواب « فاقطع لبانته بحرف. . .» وعن طريق النعت المتعدد الذى وصل ببناء الصورة ومعمارها إلى هذه

المقابلة قد لا يكون غير قاصد إلى ذلك قصدًا ، ولكن امتلاء نفسه بهذه المشاعر وأمله فى بلوغ الغاية المشروعة وربطه الخفى بين حالته وما يشاهده حوله من مظاهر مختلفة قد قادته جميعها إلى هذه النعوت المتدرجة ، أو إلى بناء هذه الصورة .

وقد يكون من المألوف فى الشعر القديم أن توصف الناقة بأنها حرف ضامر ، وجناء ، مجفرة الضلوع ، رجيلة ، ولقى الهواجر ، ذات خلق حادر ،وقد يكون من المعتاد كذلك فى الشعر أن تشبه الناقة بالبناء الضخم ، ولكن إذا تحدد هذا البناء بأنه فدن أى قصر ، وليس أى فدن ، بل فدن شخص معين هو ابن حية ، مع النص على أنه فدن ابن حية فى حالة بنائه له بالآجر على وجه الخصوص ، فإن قارىء القصيدة من حقه أن يتوقف ؛ فإن القصر آهل بسكانه، وصورة القصور فى الأذهان صورة مخصوصة، وهذا القصر تبدو عليه مخايل النعمة وتلوح منه أمارات السكينة والطمأنينة ، ولابد أن هذا القصر المسحور داعب خيال الشاعر وتمنى أن يكون له مثله يجمعه بمن يحب فى سكينة وهدوء ، وفى الخيال متسع ، فقد قرر أن يجعل من ناقته ــ نفسه هذا القصر العامر المتين البنيان ، ولن يكون هذا القصر مليئًا بالبهجة وألوان المسَرة إلا إذا سعى سعيًا حثيثًا من أجل أن يقرن إليه حبيبته ، حتى ينجبا البنين والبنات ، فجعل من نفسه أيضًا ظليمًا نافرًا ، يعدو ويعارض نعامة لا يغيب عن ذاكرتها صورة البيض المنضود الذى يحتاج إلى حماية ورعاية حتى ينتج وتغرد الأفراخ فى مظاهر النعمة المختلفة ، ولابد أن تشمل هذا كله برعايتها فى جنح الليل « فبنت عليه مع الظلام خباءها».

وقد حدث مزج بين الناقة والظليم من جانب ، وبين الناقة والنعامة من جانب آخر فالناقة تشملهما معا، وقد ربط التعبير بين الناقة والظليم عن طريق التشبيه « وكأن عيبتها وفضل فتانها فننان من كنفى ظليم نافر » ، وربط بين الناقة والنعامة بطريقة أكثر دقة وألطف مأتى عندما استعير اسم ولد الناقة وهو « السقب» لولد النعامة وهو « الرأل » ، وغرد سقبها بالآء والحدج الرواء الحادر ، فعود الضمير فى سقبها إنما هو إلى « الرائحة = النعامة » والآء والحدج والرواء الحاد مرعى النعام لا النياق ، فوضع السقب موضع الرأل نوع من الربط بين الناقة والنعامة دقيق لطيف فضلاً عن المشابهة الجسدية بين الناقة والنعامة . ولعل هذا يؤكد أن صورة الناقة فى هذه القصيدة هى نفس الشاعر المخيلة التى تصور له كل

هذه الأشياء ، كما يؤكد أن صورة الناقة فى القصيدة الجاهلية لابد لها من تفسير يتلاءم مع جو القصيدة . وطريقة بناء القصيدة اللغوى هى التى يجب أن تقود إلى هذا التفسير وتوحى به وتشير إليه .

ويلحظ قارىء القصيدة أن المعانى النحوية هنا تتدرج مع هذه الصورة الفريدة فتستمر النعوت مفردة ، حتى تلتقى بهذه الصورة المعقدة فيتحول النعت من كونه مفردًا إلى الجملة التى تتداخل وتتشابك ، ويكون جملة فعلية فعلها مضارع :

تُضْحِى إذَا دَقَّ المَطِىُّ كأنها   فَدَنُ ابْنِ حَيَّةَ شَادَهُ بالآجُرِ
وكأنّ عَيْبَتَها وَفَضْلُ فِتَانِها   فَنَنَان مِنْ كَنَفَىْ ظَلِيمٍ نَافِرِ

فالبيتان جملة واحدة واقعة نعتًا للحرف الضامر ، ولكن هذه الجملة احتوت فى داخلها على أربع جمل أخرى « إذا دق المطى ــ كأنها فدن ابن حية ــ شادة بالآجر ــ وكأن عيبتها وفضل فتانها فننان . . » فتعقدت الجملة تعقد الصورة المتخيلة ، وتكررت فيها « كأن » لإفساح مجال التخيل .

والظليم النافر يأتى فى إطار هذا القصر وينعت مرتين الأولى « يبرى لرائحة» وهى المرة الوحيدة التى ينعت فيها مستقلا ، والرائحة ، هى النعامة التى تروح لبيضها ، ولكن بعد أن كانت رائحة وحدها ــ من الرواح ــ يتفقان معًا ، وتأتى ألف الاثنين فى هذا الموضع الفريد من القصيدة كلها مسندًا إليها فعل من نفس مادة الرواح « فتروحا أصلاً » ، وهى المرة الثانية التى ينعت فيها الظليم وقد شاركته النعامة هذا النعت .

وأما الحديث عن البيض ورعايته وبناء الخباء عليه فإنه من نصيب النعامة وحدها ولذلك استقلت بخمس جمل فى نعتها كلها فعلية ، والجملة الأولى فحسب هى التى فعلها مضارع « يساقط ريشها مر النجاء » وهى ذات مفعول مطلق مبين لنوع هذا الفعل « سقاط ليف الآبر » فكشف بما أضيف إليه عن دلالة الخصوبة . والجمل الأربع الباقية كلها ذات أفعال ماضية « فتذكرت ثقلاً رثيدًا »، «طرفت مراودها » ، «وغرد سقبها » ، « فبنت عليه مع الظلام خباءها » والذى يعنى بناء القصيدة هو الجملة ذات الفعل المضارع « يساقط ريشها » وما بعدها فرع

عليها ، ولذلك سبقت الأفعال الماضية بالفاء الترتيبية « فتذكرت – فتروحا – فبنت » فمادام الاستعداد للخصوبة قائمًا فسوف يترتب على ذلك كل شىء ، وعندما تذكرت النعامة صورة البيض النضيد دفعها ذلك إلى أن تروح مع الظليم بشد مهذب ثر كشؤبوب العشى الماطر ، ثم شملت الكل بخبائها « فبنت عليه مع الظلام خباءها » وتأتى العبارة الأخيرة « كالأحمسية فى النصيف الحاسر » فتنعكس على الصورة كلها وتوجهها ، وهى عبارة تأتى فى نهاية هذه الصورة ، وهى متعلقة بفعل الجملة الأخيرة « فبنت عليه » وهذه الجملة نفسها – بناء الخباء مع حلول الظلام – مترتبة على الجملة السابقة « فتروحا أصلاً » حيث كان هذا التروح بشد مهذب أى سعى حثيث وجهد دائب مخصب مثل « شؤبوب العشى الماطر» أقول : تأتى عبارة «كالأحمسية فى النصيف الحاسر» فى نهاية هذه الصورة بحيث تلفت القارىء إلى إعادة قراءتها من جديد .

وبرغم توارى الظليم وعدم نعته مستقلا إلا بجملة واحدة هى «يبرى لرائحة» فإن الجار والمجرور « لرائحة » يتعلق بالفعل « يبرى » وكل النعوت التى وصفت بها النعامة الرائحة راجعة إلى هذا الظليم ، فهو وراء كل هذه النعوت رغم بروز النعامة دونه وإيهام الاستقلال بهذه النعوت .

ومع ظهور الأحمسية حاسرة ينحسر عن الشاعر الغضب وتأخذ الأزمة فى الانفراج، فيبدأ الشاعر – ولأول مرة فى القصيدة – يوجه الحديث مباشرة إلى «سمية» التى كان اسمها فى أول القسم الأول من القصيدة « عمرة» ولعله أخفى الاسم الحقيقى هناك غضبًا منها وعتبًا عليها ، فلما سكت عنه الغضب وتطهرت روحه بدأ فى التدليل والاسترضاء ، وإن كان هذا الاسترضاء قد أخذ شكل استعراض القوة الغاربة والنبل والفروسية .

وقد عرض لسمية أربع صور كل منها يكشف عن جانب من جوانب الفروسية فيه وهذه الصور الأربع تتشابه من حيث التركيب النحوى فتبدأ بداية واحدة بالحرف (رُبّ) يقع بعدها مبتدأ يخبر عنه بجملة فعلية ماضية ويمتد كل عنصر فيها عن طريق تعدد النعوت كما حدث فى القسم الأول ، وهذه النعوت تعود بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى الشاعر نفسه فالأفعال الأساسية فى هذه الصور الأربع ماضية ، ولا تأتى الأفعال المضارعة إلا فى ظلال الماضى ، وقد

عطفت كل صورة من هذه على الأخرى حتى أمكن وقوعها جميعًا تحت دائرة الاستفهام الذى بدأ به هذا القسم من القصيدة « ما يدريك أن رب . . . » وتماسكت هذه الصور سياقيًا من حيث تردد فيها رمز معين جاء مرتين ظرف زمان لفعل سابق ، ثم تحول إلى فعل ، ثم تحول إلى فاعل له تأثير وقوة ، وأعنى بهذا الرمز كلمة « الصباح » وما فى معناها هنا .

والصورة الأولى من هذه الصور الأربع وثيقة الصلة باللوحة الأخيرة من القسم الأول وهى التى قابل فيها بين الظليم والنعامة من جانب وموقفه من سمية التى كانت عمرة من جانب آخر بعد أن « تروحا أصلا » وبعد أن «بنت عليه مع الظلام خباءها » لابد من إقامة العرس ونحر الجزور وسماع الغناء والطرب وشرب الخمر والاستمتاع باللهو احتفالاً بهذا اللقاء الخصيب ، ومن هنا حفلت هذه الصورة بمفردات تحمل هذه المعانى ، وقد انتظمت هذه الصورة على تنوع الحركة فيها جملة واحدة هى :

أسُمَىُّ مَا يُدْرِيك أنْ رُبَ فِتيَةٍ ... بِيض الْوُجُوهِ ذَوِى نَدَىً ومَآثِرِ [20]

حَسَنِى الْفُكاهَةِ لا تُذَمُّ لِحَامُهُمْ ... سَبِطِى الأكُفُ وفى الْحُرُوبِ مَسَاعِرِ [21]

بَاكرتُهُمْ بِسِباء جَوْنٍ ذَارِعٍ ... قَبْلَ الصبَّاحِ وقَبْلَ لَغْوِ الطّائر [22]

فَقَصَرْتُ يَوْمَهُمُ بِرَنّة شَارِفٍ ... وَسَماعِ مُدْجِنَةٍ وَجَدْوَى جَازِرِ [23]

حَتَّى تَوَلّى يَوْمُهُم وتَرَوَّحُوا ... لا يَنْثُونَ إلى مقَالِ الزَّاجِرِ [24]

---

(٢٠) الندى : السخاء . المآثر : جمع مأثرة وهو ما يؤثر من كريم الأخلاق .

(٢١) الفكاهة : المزاح ولين العشرة . لحامهم : جمع لحم ولا تذم لحامهم أى يختارون سمانها لنحر الأضياف وأن قراهم حاضر معد . السبط : السهل . المساعر : جمع مسعر وهو الذى يوقد الحرب كأنه يسعرها ، ويقال : فلان مسعر حرب .

(٢٢) باكرتهم : جعلت بكورى عليهم . السباء : اشتراء الخمر ، يقال سبأتها إذا اشتريتها لتشربها لا للقنية والتجارة ، ويقال : سبأت الخمر إذا اشتريتها للندماء ، فإذا اشتريتها لنفسك قلت : استبأتها . الجون: الزق جعله جونًا لسواده . الذارع : الكبير الكثير الأخذ من الماء ونحوه.

(٢٣) قصرت يومهم : جعلته قصيرًا باللهو والطرب . الشارف : العود من الإبل وهى الناقة المسنة. رنة شارف : صوتها عند النحر ورنينها . المدجنة القينة التى تغنى فى يوم الدجن وهو إلباس الغيم . الجدوى: العطية والمراد : ما يقدمه الجازر من أطايب اللحم.

(٢٤) أى حتى طاب مجلسهم وتقضى الزمان بما سرهم وهم لا يكفون عن استمتاعهم ولذتهم لزاجر أو مانع.

لقد بدأ بهذا النداء العذب الرقيق ، وهذه العذوبة آتية من استخدام الصيغة المرخمة واستخدام الهمزة فى النداء ــ وهى لنداء القريب حقيقة أو مجازًا ــ وقد آثر هذا الأسلوب تمهيدًا وتهيئة لما يريد أن يعطفها إليه ، فهو يريدها أن تعلم ما لا تعرفه عنه ، أو يذكرها بما عرفت عنه وتتجاهله وقد تلطف إلى ذلك حين صاغ ما يريد فى أسلوب الاستفهام « أسمى ، ما يدريك . . .» إنه يريد أن تعلم أنه من وجوه القوم فلا يخالط إلا من هم مثله ، ولذلك وصفت كلمة « فتية » بست صفات مختلفة « بيض الوجوه » ، « ذوى ندى ومآثر » ، « حسنى الفكاهة » ، «لا تذم لحامهم » ، « سبطى الأكف » « وفى الحروب مساعر » ، هى فى الحقيقة من صفاته هو ؛لأن الخبر هو « باكرتهم » فقد باكرهم إلى ما يليق به من الخمر والنحر واللهو ، وصيغة « باكرتهم » للمفاعلة وهى لا تكون إلا بين جانبين ، وقد باكرهم فبكرهم وسبقهم ، فهو يفوقهم فى كل ما ذكر من صفاتهم .

وهنا يبرز هذا الظرف الزمانى « قبل الصباح » فيتجاوب مع جو القصيدة كلها من جانب ويتجاوب مع « ما يدريك » من جانب آخر ، فلأن مثل هذه المؤثرات التى يتحدث عنها لا تتم إلا قبل الصباح أى فى الظلام وطول الليل حتى تباشير الصباح وهو وقت النوم العميق فقليلاً ما يشعر بهذه المؤثرات أحد من الحرائر المكنونات اللائى سمية واحدة منهن ، وإلا فهناك كثير من الزاجرين الذين لا يجدى زجرهم عن هذا اللهو والطرب شيئًا ، فقد تم كل شىء قبل لغوهم الطائر فى الفضاء ، فهو مع تلطفه معها ، وعتبه عليها يلتمس لها المعذرة ، وسوف نرى أن كل ما يعرضه عليها يتم دائمًا « قبل الصباح » ومن هنا ساغ له أن يبدأ هذا القسم من القصيدة بهذه العبارة « ما يدريك » .

وقد تماسكت هذه الجملة فى صورتها الأفقية تماسكًا قويًا ، ولو بدأنا من آخرها لوجدنا التداخل واضحًا فجملة « لا ينثنون إلى مقال الزاجر » حال من فاعل « تروحوا » المعطوفة على جملة « تولى يومهم » الواقعة بعد « حتى » التى جعلتها غاية لجملة « فقصرت يومهم » المسبوقة بالفاء علي سبيل العطف ؛لأنها متعاقبة ومترتبة على « باكرتهم » الواقعة خبرًا لـ « فتية » المسبوقة بـ « رب » لإفادة التكثير ، فهذه كلها جملة اسمية واحدة وقعت خبرًا لـ « أن » المخففة من الثقيلة وهى حرف مصدرى سبك هذه الجملة كلها فى شىء واحد تسلط عليه الفعل «يدريك » الواقع خبرًا عن (ما) الاستفهامية . فهذه كلها أحداث متوالية مترتب بعضها على بعض .

وقد قيد كل عنصر من هذه العناصر بمقيدات حددت ملامحه ، فالفتية وصفوا بست صفات رأينا من قبل أنها راجعة إلى وصف نفسه ، وقد قيد الخبر «باكرتهم» بالجار والمجرور « بسباء جون ذارع » والظرفين « قبل الصباح وقبل لغو الطائر» وقيد الفعل « فقصرت » بالمفعول به « يومهم » والجار والمجرور «برنة شارف» التى عطف عليها «وسماع مدجنة وجدوى جازر».

ومع كل هذا التحديد والتقييد النحوى نحس أن الصورة غائمة ، ولعل ذلك من أن الأفعال الأساسية ماضية فهى أحداث منقضية تعرض لاستعادة الأمجاد الغابرة ، أو قل هى أحداث مدبرة مولية لا مقبلة ، وهو نفسه مول معها ، وقد يكون وصف « مسافر » فى أول القصيدة إيماء إلى هذا المعنى ، ولقد تولى يومه مع رفاقه الذى « تولى يومهم » ولقد كان هذا اليوم قصيرًا وبفعله هو « فقصرت يومهم » ، ولقد كان هذا اليوم نفسه يوم دجن وهو إلباس الغيم حتى تتعثر الرؤية، ولعل كل هذا ما دفعه إلى التحبب والترقق فى أول هذا القسم « أسميّ ما يدريك » وبذلك يتآلف هذا القسم مع القسم الأول الذى كانت فيه هذه المحبوبة المدللة منصرفة عنه تخلف وعودها ولا تفى بها ، وبذلك يصبح ذكر هذه الصور المتعددة تذكيرًا بأيام له سلفت وأمجاد له غبرت.

وفى هذا الإطار تأتى الصورة الثانية ، وهى مرتبطة بالسابقة من حيث الشكل النحوى ومن حيث إنها استعراض لمجد غارب :

وَمُغِيرَةٍ سَوْمَ الجَرَادِ وزَعْتُها   قَبْلَ الصَّبَاحِ بِشَيِّئَانٍ ضَامِرِ[٢٥]
تَئِقٍ كَجُلْمُودِ الْقِذَافِ وَنَثْرةٍ   ثَقْفٍ وَعَرَّاصِ الْـمَهَزَّةِ عَاتِرِ[٢٦]

يقول النحاة إن الواو فى مثل « ومغيرة» واو رب ، ومن هنا تبدأ هذه الجملة بمثل ما بدأت به الجملة السابقة .

---

(٢٥) المغيرة : القوم يغيرون : وزعتها : كففتها . سوم الجراد : أى يسومون سوم الجراد فى الأرض الشيئان: البعيد النظر من الخيل الكثير الاشتراف .

(٢٦) التئق : الممتلىء من النشاط . جلمود القذاف : الصخرة تطيق حملها بيدك وتقذف بها . النثرة: الدرع السابغة. ثقف: لا تعلق بها السهام. العراص : الكثير الاضطراب يعنى الرمح. العاتر : الشديد الاهتزاز.

والاهتمام فى هذه الجملة بالخبر ، والمبتدأ « ومغيرة » قد وصف بفعل محذوف بقى مفعوله المطلق «سوم الجراد»، أما الخبر — وهو جملة « وزعتها » — فقد كثرت متعلقاته ؛لأنه يدور حول المتكلّم نفسه ، ومرة أخرى يأتى الظرف «قبل الصباح » والإلحاح على هذا الظرف وما يرادفه فى هذه القصيدة يكسبه معنى خاصًا به يصرفه عن أن يكون مجرد زمن محدود ؛ إذ نجد أن كل شىء ممتع يحدث قبل الصباح أو مع الظلام أو فى البيات ، وظهور الصباح لا يأتى إلا مع نهاية الحدث الممتع، وقد يكون الصباح فى مفهومنا الآن يعنى الإشراق والنصوع وتجدد الحياة ، ولكنه فى القصيدة لا يأتى إلا مع نهاية حالة مسعدة ترتبط به بحيث يكون الظلام، وهو المقابل للصباح، مجالاً لأحداث الشباب والفتاء، والقوة ومنادمة الفتيان ، وسباء الخمر ، وسماع الطرب ، واللهو بنحر النياق،والاستمتاع بأطايب الحياة ، أما مع الصباح فيكون كل شىء قد انتهى .

فى هذه الصورة كان قبل الصباح كامل العدة لديه جواد حاد النظر كثير الاستشراف ممتلىء بالنشاط صلب كجلمود القذاف ، ولديه درع سابغة لا تعلق بها السهام ، ورمح كثير الاضطراب شديد الاهتزاز والاستجابة لقوة صاحبه.

وفى الصورة الثالثة نجد أيضًا أن الصباح يأتى مع انتهاء المتعة واللذة، وتبدأ الجملة فيها بالحرف (رب) أيضًا ، وإن كان قد سبق باللام التى تسمى اللام الموطئة للقسم أى أنه يزيد هذه الصورة على وجه الخصوص توكيدًا ويأتى فى جواب (رب) بالحرف (قد) الداخل على الماضى فيفيد التحقيق ، فهذه الصورة ـ إذن ـ أكثر الصور تأكيدًا ؛لأنها أمس الصور بما يريد أن يؤكد فى سالف عهده لسمية الممتنعة المخلفة:

وَلَرُبَّ واضِحةِ الجبينِ غَرِيرةٍ مِثْلِ الْمَهاةِ تروقُ عَيْنَ النَّاظِرِ[٢٧]
قَدْ بِتُّ أُلْعِبُهَا وأَقْصُرُ هَمَّهَا حَتَّى بَدَا وَضَحُ الصَّبَّاحِ الْجَاشِرِ[٢٨]

(٢٧) واضحة الجبين : البيضاء. الغريرة: القليلة الفطنة. المهاة : البقرة الوحشية . تروق: تعجب.

(٢٨) أقصر همها : أى أجعلها بحيث لا تؤثر عليّ ، أو أزيل ما تهتم به لاشتغالها بى فأنزعها من أوطارها. ألعبها: أحملها على اللعب وأغازلها وأطيل مؤانستها بما يطيب وقتها . الوضح : البياض: الجشر: تباشير الصباح عند إقباله.

وفى هذه الجملة تتركز النعوت لواضحة الجبين ؛ لأنه كلما كانت الفتاة التى بات يلعبها ويقصر همها جميلة كان ذلك أمدح له ، شأنها فى ذلك شأن الفتية الذين باكرهم بسباء الخمر.

ويلفت النظر فى جواب (رب) الفعل (بت) وهو يؤكد كل ما جاء بالقصيدة من قبل من أن المتعة والقدرة عليها لا تكون إلا فى الليل مما يخرج بالبيات أو الظلام عن معناه المحدود إلى معنى آخر يصير به رمزًا دالا على الشباب والفتاء واكتمال العدة (ولاحظ ارتباط الشباب باللون الأسود المتمثل فى سواد الشعر) وقد كان على هذا النحو من القوة واكتمال الأداة حتى بدا وضح الصباح الجاشر، وهنا يكشف هذا اللفظ عن مدلوله المراد به بعد أن تحول فاعلاً مؤثرًا ، وبهذا يتضح لنا من خلال هذا التركيب أن الصباح رمز للكهولة وتفلت القوة وبدء انتهاء المتعة والقدرة عليها (ولاحظ أيضًا ارتباط المشيب باللون الأبيض المتمثل فى ابيضاض الشعر) ولذلك سوف يتحول هذان الرمزان إلى معنيين آخرين هما الباطل والحق فى الصورة الأخيرة من القصيدة :

وَ لَرُبَّ خَصْمٍ جَاهِدِينَ ذَوِى شَذًا   تَقْذِى صُدُورُهُمُ بِهِتْرٍ هَاتِرِ [(٢٩)]
لُدٍّ ، ظَأَرْتُهُمُ عَلَى ما سَاءَهُمْ   وَخَسَأْتُ باطِلَهُمْ بِحَقٍّ ظَاهِرِ [(٣٠)]
بِمَقَالةٍ مِنْ حَازِمٍ ذِى مِرَّةٍ   يَدَأُ الْعَدُوَّ زئيرُه للزَّائِرِ [(٣١)]

بناء هذه الصورة يتشابه مع الصور الثلاث السابقة من حيث بدايتها بـ (رب) ومن حيث إن الأفعال الأساسية فيها ماضية، ولا تستخدم الأفعال المضارعة إلا إذا كانت نعتًا أو خبرًا أو حالاً. ومضارعية هذه الأفعال «تقذى صدورهم»، «يدأ العدو» داخلة فى حوزة الماضى أيضًا وهو الإطار الزمنى لكل هذه الصور الأربع.

---

(٢٩) جاهدين : جهدوا أنفسهم فى بلوغ الغاية من العداوة . الشذا : الأذى . تقذى صدورهم: تقذف ما اكتمن من الغل والخيانة. الهتر الهاتر : الكلام القبيح الفاحش.

(٣٠) لد : جمع ألد، وهو الشديد الخصومة. ظأرتهم: عطفتهم ومنه سميت الظئر لعطفها على الولد.

(٣١) ذو مرّة: صاحب قوة. يدأ : يدع ويترك . زئيره للزائر : يترك العدو متحيرًا لا يفصل بين ما يرفعه ويعليه وبين ما يحطه ويرديه فيتكلم بما يكون حجة للخصم لا له ، يريد أن عدوه يصير عونا له وتبعًا من مخافته ، يزأر لزئيره.

وقد اختار أن يكون المبتدأ فى هذه الصورة كلمة يقصد بها المفرد والجمع وهى (خصم) واختار أن تكون النعوت جمعًا « جاهدين ــ ذوى شذا ــ لد » وأن يعود الضمير عليها جميعًا كذلك « صدورهم ــ ظأرتهم ــ ساءهم ــ باطلهم » وأتى بجواب رب أى خبر المبتدأ الواقع بعدها ماضيًا شأن الصور السابقة ؛ فقد اتحد الأعداء عليه واجتمعوا ضده على قلب رجل واحد فصاروا جميعًا خصمًا واحدًا، وإنهم لمختلفون فى مظاهر خصومتهم له ولذلك وصف الخصم وأخبر عنه بالجموع.

ويخبر عن هؤلاء الخصوم بأنه عطفهم على ما ساءهم وخسأ باطلهم بحق ظاهر . هل الباطل هنا يتفق مع الظلام وما كان يدور فيه ، والحق الظاهر هنا يتفق مع الصباح وصحوة العقل وما يدل عليه ، وهل خسأ الباطل وزجره بتركه العدول عنه إلى الحق ، وهل كل ما كان من أمره مع سمية أو عمرة باطل زجره إلى غير رجعة؟ ربما ، ولكنه فسر الحق الظاهر حيث أبدل منه « بمقالة من حازم» فلم تعد هناك قدرة على الفعل ، واستبدل بذلك القدرةَ على القول الحازم والمنطق المتعلق المقنع (ولا يكون ذلك إلا مع التجربة وكبر السن) الذى يحول العدو إلى صفه إذ يربكه بحيث يجعله لا يعرف أين موقفه « يدأ العدو زئيره للزائر» فيصبح زئير العدو له لا عليه .

هل هذه الصورة الأخيرة تهديد خفى لسمية أراد أن يعلمها أنه أصبح يملك من البراعة والمهارة ما يمكنه من تحويل الأعداء إلى صفه فإذا انتقلت إلى عداوته بعدما كان من الإعراض عنه وإخلاف مواعيدها معه فإنه يعرف كيف يعيدها مرة أخرى إليه ، أو أن لديه من الحزم وقوة العقل ما يحمله على قطع الحاجة إليها حتى تعود هي إليه . إن نعت « مقالة » التى هى بدل من الحق الظاهر ــ وهو وسيلته لزجر الباطل ــ بأنها « من حازم » ونعت الحازم بأنه « ذو مرة يدأ العدو زئيره للزائر» يوحى بهذه المعانى جميعًا.

لكن إذا تحول الأمر إلى عداء وخصومة جاهدة مؤذية وامتلاء الصدور بالغل والخيانة حتى تقذف بالهتر والكلام القبيح بحيث يؤدى إلى استنفاد الطاقة وتبديدها فى محاولة الإقناع ؛ فقد انتهى ــ إذن ــ كل شىء !

المبحث الثانى

البنية السطحية والبنية العميقة للقصيدة

(قصيدة سحيم عبد بنى الحسحاس)

- ١ -

هذا البحث محاولة لتفسير قصيدة من الشعر القديم ، صاحبها هو الشاعر سحيم عبد بنى الحسحاس الذى صنفه ابن سلام فى الطبقة التاسعة من شعراء الجاهلية ووصفه بأنه « حلو الشعر ، رقيق حواشى الكلام » [١] . وهى محاولة تربط بين التراكيب بمفرداتها المختلفة فى القصيدة ، وبنية القصيدة بوصفها كلا متماسكًا، أو نصًا واحدًا [٢] بما يعنى أن للقصيدة « نحوها» الخاص بها برغم خضوعها لنحو اللغة العام.

وأود قبل أن أنقل نص القصيدة وأفسرها أن أشير إلى بعض المبادىء الأساسية التى تقبع خلف هذا التفسير ، أو بالأحرى ، هذا النوع من التفسير، منها ما أثير حول بعض شعر عبد بنى الحسحاس من قصص خاصة تشرح دافعه، وتشرح بعض ما ترتب عليه ، وما أراه فى هذه القصص من حيث علاقتها بالشعر. ومنها ما تردد فى شعر سحيم عبد بنى الحسحاس من إشارات إلى سواد لونه، وكونه عبدا لا يملك حرية نفسه ، وعلاقة ذلك أيضًا بالشعر وتفسيره.

---

(١) ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء ١/ ١٨٧ (قرأه وشرحه محمود محمد شاكر) وانظر ترجمته فى صفحة ١٧٢ من هذا الجزء نفسه ، وأيضًا فى الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ٢٢/ ٣٠٢ ـ ٣١١ (الهيئة المصرية العامة للكتاب).

(٢) هذا ما يطلق عليه : «Text Grammar» أو «Discourse Analysis» وأول من وضع أسسه هاريس Z.S. Harris من خلال وضعه لقواعد الشكل الجديد للوصف اللغوى ، وكان التحليل النصى عنده واحدًا من أهم النقاط الأساسية ذات التأثير فى تصنيف العناصر اللغوية التى تربط الجمل ببعضها داخل النص. انظر : (Essays on Style and Language, P.5 (Edited by Reger Fowler London 1970)

أما من حيث ما نسج حول شعر عبد بنى الحسحاس [٣] فإنه ــ من وجهة نظرى ــ لا يفيد شيئًا فى تفسير شعره سواء أكان صادقًا أم مختلقًا ؛ لأنه إن كان صادقًا فإن الشعر منفصل عنه، وليس ما أثير من حكايات داخلاً فى بناء الشعر، ومن هنا فإنه لا يساعد على تفسيره، وإذا كان مختلقا مصطنعا فهو من باب أولى أبعد عن الشعر وعن تفسيره، وقد اصطنعه بعض الرواة من أجل أن يضعوا النص الشعرى فى سياق حادثة معينة، وكأن الشعر ليس إلا ردود أفعال مباشرة لبعض الحوادث. لقد أدت القصص التى نسجت حول بعض القصائد القديمة، أو بعض الأبيات فيها إلى عدم محاولة فهم الشعر العربى القديم بوصفه فنا مستقلا معادلاً للحياة ، أو مكملاً لها، أو كاشفًا لرؤى تتعلق ببعض جوانبها .

ولقد أكتفى فى كثير من الأحيان بذكر الحادثة وإردافها بالأبيات أو القصيدة، فوقفت الحادثة حائلاً دون فهم الشعر ، أو محاولة ذلك ، فى سياقه الفنى وتماسكه النصى ، وأصبح ينظر إلى الرموز الشعرية بوصفها إشارات سطحية إلى أجزاء الواقعة .

إن الشعر أبقى من تلك الوقائع الساذجة التى صاحبت بعض أبياته، لأن الشعر فن يتجاوز الواقع المحدود بطبيعته . وما الذى يدعونا الآن لقراءة الشعر القديم إلا كونه فنا عاليًا تجاوز زمنه وقائله وما صاحبه من حكايات مصطنعة فى أغلب الأحوال. ويمكن أن يفهم هذا الشعر بإشاراته ورموزه من خلال بنائه اللغوى بما يجعله يتخطى تلك الروايات المسطحة التى جعله رواتها صدى ساذجًا لها . إن القصيدة بعد قول الشاعر لها تستقل عما يحيط بها أو يلابسها من وقائع أو حقائق موضوعية لدى الشاعر أو غيره. إنها تصبح كيانًا خاصا له منطقه ونظامه وبنيته التى تتميز عن بنية اللغة غير الشعرية ، أو بعبارة أخرى إن القصيدة لا تقدم لنا معنى بل تقدم لنا كيانا فنيا . والذى أعنيه بذلك أن علينا أن نظهر عملية البناء التى شكلت القصيدة من خلال تراكيبها بدلاً من أن نبحث عن معنى معين محدود مرتبط بحادثة محدودة.

---

(٣) انظر نموذجًا لذلك فى طبقات فحول الشعراء لابن سلام ١/١٨٧، ١٨٨، وفى الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ٢٢/٣٠٢ ــ ٣١١. وهى قصص متضاربة مما يدل على وضعها أو اختلاف الرواة اختلافًا شديدًا فيها ، وحاشية الشيخ محمد الأمير على مغنى اللبيب ١/٩٩ (دار إحياء الكتب العربية).

وأما من حيث ما تردد فى شعر سحيم عبد بنى الحسحاس من إشارات إلى سواد لونه ، وكونه عبدا لا يملك حريته ، واعتزازه بشاعريته أحيانًا واعتداده بأن شعره قام له مقام الأصل والمال ، وغير ذلك ، ومدى الاستعانة بمثل هذه الإشارات فى تفسير الشعر ، فإن الشعر ــ كما أشرت آنفا ــ فن يتجاوز صاحبه نفسه ، ولا يتقيد بالقيود التى يفرضها عليه بعض مؤرخى الأدب الذين يرون الأدب انعكاسا لحياة صاحبه ، فقد يكون ما يقوله الشاعر منطبقًا على نفسه، وقد لا يكون كذلك ، وليس لدى المفسر دليل على توضيح هذه النقطة ، ولكنه لديه النص بعلاقاته وتراكيبه وإشاراته. والنص صورة فنية قبل كل شىء وبعده، حتى لو ذكر الشاعر اسمه وصفته فى القصيدة ، كما فعل سحيم عبد بنى الحسحاس إذ يقول فى كبرى قصائده:

أشارَتْ بمدرَاها وَقالَتْ لتربها :	أعَبْدُ بنى الحسحاسِ يُزْجى القوافيا؟
رَأتْ قَتَبًا رَثا وسَحْقَ عَبَــاءةٍ	وأسْـوَدَ مِمَّا يملك الناس عَارِيــــا
يُرجِّلْن أقْوامًا ويتْركْنَ لِمَّــتى	وَهَذَا هَوانٌ ظَاهــرٌ قدْ بَدا ليــــا
فَلوْ كُنتُ وَرْدًا لونُه لَعَشِقْــننى	ولكـــنَّ رَبِّى شَانَنى بسَوادِيــــا
فَما ضَرَّنى أنْ كانت أُمِّى وَليدةً	تَصُــرُّ وتَبرِى باللِّقاح التَّوادِيــا (٤)

فهذه الأبيات صورة خاصة قد نرى فيها عبد بنى الحسحاس كما نرى غيره، وقد اختار الشاعر أن يجعل من اسمه جزءًا من بناء هذه الصورة ، وبمجرد أن دخل هذا الاسم القصيدة أصبح جزءًا منها هى ، فالاسم هنا فى هذه الصورة رمز خاص قد ينطبق على عبد بنى الحسحاس نفسه وقد لا ينطبق عليه ، فتلك مسألة أخرى تخضع لتفسير القصيدة ، ونقطة الانطلاق فى التفسير يجب أن تبدأ من عبد

---

(٤) ديوان سحيم عبد بنى الحسحاس صنعة نفطويه أبى عبد الله إبراهيم بن محمد بن عرفة الأزدى النحوى ٢٥ ، ٢٦ (بتحقيق الأستاذ عبد العزيز الميمنى ــ مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥٠م).

تصر : تضع الصرار وهو خرقة تشد على أطباء الناقة لئلا يرضعها فصيلها . تبرى التوادى : تعد العيدان التى تبرى وتشد على أخلاق الناقة لئلا ترضع أيضا. واللقاح من الإبل : ذوات الألبان.

بنى الحسحاس الرمز، لا عبد بنى الحسحاس الشخص . ولا تلزمنا هذه الأبيات التى سقتها أن نقتنع بأن هناك فتاة حقيقية رأت عبد بنى الحسحاس وأشارت لتربها بمدراها وقالت : أعبد بنى الحسحاس يزجى القوافيا . . . إلخ. لا تلزمنا الأبيات بأن نصدق أن هذا قد حدث بالفعل ، فليس من اللازم أن تكون لدى الشاعر تجربة واقعية يعبر عنها ، لكن لابد أن تكون لديه تجربة فنية على أية حال ومسارب التجربة إلى نفس الشاعر خفية، والذى يعنينا منها هو الصورة المنطوقة بتراكيبها ودلالاتها.

وقد تبدو القصيدة فى بنيتها الظاهرة أو السطحية جامعة لعدد من الصور ليس بينها ــ من حيث النظرة التى لا تتجاوز السطح ــ رباط جامع إلا أنها جميعًا فى قصيدة واحدة ذات وزن واحد وروى واحد ، نظلم الشعر إذا نظرنا للقصيدة على أنها كذلك ، بل لابد أن تكون للقصيدة بنية عميقة تجمع هذه الصور فى إطار واحد على تباعد ما بينها ظاهريا، غير أن هذا الإطار كبير يتسع لضم هذه الصور بحيث تكون كل صورة منها معادلاً لبعد معين من أبعاد القصيدة، وبين هذه الأبعاد خيوط ناسجة وعلاقات رابطة.

وليس ثمة مانع ــ بطبيعة الحال ــ أن تتخذ القصيدة من نفس صاحبها نقطة انطلاق للمجاوزة الشعرية التى تريدها فالشاعر نفسه يعد أمام شعره موضوعا مثل كل الموضوعات ومفردات الأشياء المطروحة أمامه فى رؤيته للعالم . بل قد يكثر أن ينطلق الشاعر من ذاته إلى تقديم رؤية للحياة أو الكون من خلال نفسه بوصفها مفردا من مفردات الحياة . ونقطة الخطر هنا فى التفسير أن نقصر ما يقوله الشاعر على نفسه هو فحسب ، ونجعل ذلك مثلاً سيرة ذاتية له وحده لا يشركه فيها غيره . إن أى مفرد من مفردات الحياة أو الكون بما فيها الشاعر نفسه عندما يدخل فى بناء القصيدة يصبح جزءًا من الصورة الفنية التى تشتمل عليه ولا يمثل شيئًا غير ذلك .

وقد تسلك القصيدة مسلكًا مغايرًا بأن تبدو لنا على أنها تصف أشياء خارجة عن ذات الشاعر كأن تصف البرق، أو الناقة ، أو الفرس، أو السحاب ، أو الثور الوحشى ، أو الظليم ، أو الذئب أو غير هذا وذاك من مظاهر الحياة المتنوعة. فيجب علينا ألا ننخدع بهذا المظهر ونسارع إلى تصنيف القصائد من خلال الوصف الظاهرى، علينا أن نبحث دائمًا عن البنية العميقة للقصيدة أو الأبنية العميقة لها، فقد تكون القصيدة وهى تصف السحاب مثلاً تشير فى هذه الحالة إلى رؤية خاصة للحياة كلها ويكون هذا أسلوبا خاصا تتجمع فيه الظواهر المحيطة فى تصوير شعرى خاص للتعبير الرمزى عن معنى إنسانى مواز له. وقد تكون القصيدة فى هذا متابعة لتقاليد سابقة استقرت فى نظام القصيدة العربية، ولكنها ـ كما ينبغى أن يكون ـ وهى تتابع هذا التقليد نفسه تشق لنفسها مجرى فنيا خاصا بها فى الوقت نفسه ، وإلا أصبحت لغوًا لغويا لا طائل من ورائه ، والذى أعنيه أن كل قصيدة لها عالمها الشعرى الخاص بها على رغم تشابه كثير من القصائد فى بعض أجزاء البنية السطحية. ولتوضيح هذه النقطة الأخيرة أقول: إن البرق ـ مثلاً ـ ظاهرة شعرية ، وصفها كثير من الشعراء قبل سحيم عبد بنى الحسحاس مثل امرىء القيس وطرفة والنابغة وأوس بن حجر، ووصفها سحيم نفسه فى قصيدتين مما وصل إلينا من شعره. هل يعنى هذا أن البرق حيث ورد وصفه يعنى الشىء نفسه الذى عناه فى كل قصيدة ؟ إن كل «برق» على حدة حيث يرد له تفسيره الخاص بحسب سياق القصيدة التى يرد فيها ولو كان الشاعر واحدًا. ومن هنا ليس يغنى مطلقًا أن تجمع الظاهرة التصويرية فى الشعر وحدها بحيث يتناول مثلاً « البرق فى الشعر العربى» ؛ لأن الصورة لا تفسر وحدها ، بل الأولى أن تفسر كل قصيدة على حدة بما اشتملت عليه من رموز وصور خاصة بها ، وإن تشابهت فى بعض أجزائها مع القصائد الأخرى.

إن أحد أجزاء القصيدة قد يتشابه مع أحد أجزاء قصيدة أخرى للشاعر نفسه أو لشاعر آخر. لكن دلالة هذا الجزء لا تؤخذ مستقلة بل تؤخذ مع بقية أجزاء القصيدة كلها، ومن هنا يختلف مدلولها الشعرى باختلاف ما تجاوره من أجزاء ، وتصبح قيمة هذا الجزء مراعى فيها ما يصاحبه من أجزاء أخرى سابقة أو لاحقة لأن القصيدة الواحدة شبكة من العلاقات المتماسكة مع بعضها أخذًا وعطاء.

إن القصيدة وحدة لغوية فنية مستقلة . وفهم القصيدة يكمن فيها[٥] . وفى كل قصيدة دائمًا ما أسميه « نقطة الارتكاز الضوئى » التى تكشف بنية القصيدة كلها . وعلى من يتعرض لتفسير أية قصيدة من خلال تركيبها أن يعاود قراءتها حتى يمسك بالخيط الذى يوصله إلى البنية العميقة للقصيدة[٦]. « نقطة الارتكاز الضوئى» هذه ليست شيئًا مفروضا من خارج القصيدة سواء أكان ذلك من حياة الشاعر وسيرته الذاتية أم من الحادثة الملابسة للقصيدة والواقعة المصاحبة التى يقدمها بعض الرواة ومؤرخى الأدب على أنها الدافع للقصيدة . ليست شيئًا من هذا كله ؛ لأن القصيدة عندما تبدأ فى التشكل تنفصل عن كل هذا وتبدأ فى بنيتها اللغوية الفنية الخاصة ، ومن هنا ينبغى أن يكثف الاعتماد على مادتها التى فى متناول أيدى الدارس وهى التراكيب اللغوية والأبنية النحوية الكامنة تحت سطح هذه التراكيب والتى تعطيها دلالتها بالتفاعل مع المفردات المستخدمة فى هذا البناء.

– ٢ –

القصيدة التى اخترتها هى القصيدة التاسعة فى ديوان سحيم عبد بنى الحسحاس صنعة نفطويه أبى عبد الله بن عرفة الأزدى النحوى [٧]. والقصيدة اثنان وثلاثون بيتا :

---

(٥) دائمًا يؤكد الدكتور محمود الربيعى هذه المقولة بأعماله . انظر له : قراءة الشعر (مكتبة الزهراء ١٩٨٥)

(٦) انظر كتابى : النحو والدلالة : ١٨١ – ١٨٣ (مطبعة المدينة – القاهرة ١٩٨٣).

(٧) الديوان : ٤٢ – ٤٨ . وسوف أؤجل شرح المفردات الغامضة إلى التناول الخاص بكل جزء منها فى التفسير.

١ - ألمَّ خيالٌ عشاءً فطافا ولمْ يكُ إذْ طافَ إلاَّ اخْتطافا

٢ - لِميّةَ إذْ طرَقتْ مَوْهِنا فأَضْحَى بها دَنِفا مُستْجافا

٣ - وما دُمْيةٌ مِنْ دُمَى مَيْسنا نَ مُعْجبةٌ نظرًا واتّصافا

٤ - بأَحْسَنَ مِنها غداةَ الرَّحيـ ـلِ قامَتْ تُرائيكَ وَحْفا غُ.افا

٥ - وجيدا كجِيدِ الغزال النّزيـ ـفِ يأْتلفُ الدرُّ فيه ائْتلافا

٦ - وعَيْنىْ مَهاةٍ بسقْطِ الجما دِ تَعْطو نِعافا وتَقْرو نِعافَا

٧ - وبِيضا كأنّ حَصَا مُزْنةٍ تَهادَى به صرَخديّا رِصافا

٨ - كأن القَرَنْفُل والزنجبيلَ (٢) والمسكَ خالَط جَفْنا قِطافا

٩ - يُخالطُ مِنْ ريقها قهوة سَباها الذى يَستبيها سُلافا

١٠ - بعود من الهند عند التِّجار (٢) غالٍ يخالط مِسْكا مُدافا

١١ - يخالطه كلَّما ذُقْتَهُ على كلّ حال أردتَ ارتشافا

١٢ - وأبدتْ مَعاصم ممكورةً تزينُ أناملِهُنّ اللطافا

١٣ - فَلَسْتُ وإن برحتْ سَاليا وقد شَكَّ مِنى هواها الشِّغافا

١٤ - فبانَتْ وقَدْ زودَّتْ قَلْبهُ هموما على نأيها واعترافا

١٥ - فإِمّا ترينى علانى المشيبُ (٢) وانْصرفَ اللهوُ عَنّى انصرافا

١٦ - وبانَ الشبابُ لِطيَّاتهِ وَقدْ كنْتُ رُدِّيتُ مِنْهُ عطافا

١٧ - فقدْ أعقِرُ النَّابَ ذَات التَّليـ ـلِ حَتى أحَاولَ منها سِدافا

١٨ - بمثْنى الأيادى لمنْ يَعتفى وأرْفَعُ نَارِى إذَا مَا اسْتضافا

١٩ - وَخيْلٍ تكدَّسُ بالدار عيـ ـن مَشْى الوعُولِ تؤُمّ الكِهافَا

٢٠ - ضَوامِرَ قد شَفّهنَّ الوجيفُ يُثرنَ العجَاجة دُونى صِفافا

٢١ - تَقَدمتْهُنَّ على مِرْجل	يَلوكُ اللِّجامَ إذَا مَا استَهافا
٢٢ - يُبارى مِنَ الصُّمِّ خطيِّة	مُقوَّمة قدْ أمِرَّتْ ثِقافا
٢٣ - أحَارِ ترى البرْق لم يَغْتمضْ	يُضىء كِفَافا ويجلو كفافا
٢٤ - يضىءُ شماريخَ قد بُطِّنَتْ	مَثَافِيدَ رَيْطا ورَيْطا سخافا
٢٥ - مَرَتْه الصَّبا وانتحته الجنو	بُ تطْحَرُ عَنْه جَهامًا خِفافا
٢٦ - فأقْبل يزحَفُ زحْف الكسير	يجرّ مِن البحر مُزْنا كِثافا
٢٧ - فلما تَنَادَى بأَنْ لا بَرا	حَ وانتجَفَتْهُ الرِّياح انتجافا
٢٨ - وحَطَّ بذى بَقر بَرْكَهُ	كأنّ على عَضُدَيْه كِتَافا
٢٩ - فألقى مَرَاسيَهُ واستَهَلَّ	كمدِّ النبيط العُروشَ الطِّرافا
٣٠ - يكُبّ العِضَاهَ لأذقَانها	ككَبِّ الفنيق اللقاح العجافَا
٣١ - كأنّ الوحوشَ به عَسْقلا	نُ صادَف فى قَرْنِ حَجٍّ دِيافا
٣٢ - قِيامًا عَجِلْن عَليه النَّبا	ت يَنْسِفْنهُ بالظلوفِ انْتِسَافا

- ٣ -

لا يستطيع قارئ هذه القصيدة أن يغفل عناصر « السرعة » التى تظاهرت عليها وشكلت بنيتها ، وأولها جاء من اختيارها لنمط إيقاعها الشعرى حيث شكلت نغمة بحر المتقارب « فعولن» وزنها العروضى. وهذه النغمة متدفقة متلاحقة تتدافع مسرعة بعضها فى إثر بعض ، وتتحدر تحدرًا منتظمًا دفقة تلو الأخرى، ويساعد على ذلك أن ما يقرب من نصف عدد أبيات القصيدة قد جاء مدورًا مما يدفع إلى عدم التوقف فى قراءتها عند نهاية الشطر الأول ، ويساعد

على ذلك أيضًا كثرة التفعيلات التى وردت مقبوضة (فعولُ) مما يؤدى إلى اقتضاب المقطع الثالث فيها واعتماده على الحركة القصيرة وعدم إراحته بالسكون ، وكذلك كثرة الحذف (فعو) فى تفعيلة العروض [8] .

وثانيها أن القصيدة افتتحت ببيت فيه إلمام الخيال الذى يطوف اختطافا، وانتهت ببيت يصور الوحوش قيامًا فى عجلة مسرعة ينتسفن النبات بأظلافهن انتسافا، فحصرت القصيدة إذن بين نوعين من السرعة مختلفين، معنوى ومادى ، شفاف مرهف محلق هازم وجاف غليظ هادم، وبين هذين الضربين من عناصر السرعة توالت المفردات التى شكلت بنية كل صورة منها ، ومعظمها من حقول دلالية تفيد السرعة أو توحى بها، فمية « طرقت موهنا » و « قامت ترائيك » مما يوحى بتقطع الرؤية وعدم اتصالها، و« الغزال النزيف » والمهاة التى تعطو نعافا وتقرو نعافا أى تنتقل من مرتفع إلى آخر فى خفة وحركة متوالية، و « حصا المزنة» وهو البرد الذى يتتابع على الحجارة البيضاء فى سرعة وتوال ، وبينونة المحبوبة ، وبينونة الشباب ، وانصراف اللهو انصرافا ، والخيل التى تتكدس بالدراعين وتمشى مشى الوعول وقد شفها الوجيف ، والفرس الذى يغلى بالنشاط والحركة كالمرجل يبارى الرماح الخطية، وأخيرًا صورة البرق التى تستحوذ على ما يقرب من ثلث القصيدة بما حوته فى داخلها من عناصر كلها يوحى بالسرعة .

تتعاون كل مظاهر السرعة هذه لتشعر قارئ القصيدة بأن ثمة شيئًا قد تولى عجلاً محزونًا عليه، وانصرف انصرافا غير مبطئ، ومرق كما يمرق البرق الخاطف

---

(٨) جاءت تفعيلة العروض (وهى آخر تفعيلة فى الشطر الأول) محذوفة (فعو) فى هذه القصيدة كلها إلا فى ثلاثة أبيات فقط (البيت رقم ٢٠، والبيت ٢٦ والبيت ٢٩) جاءت فيها مقبوضة (فعول). ولم تجىء تفعيلة العروض صحيحة(فعولن) إلا فى البيت الأول فقط لأنه بيت مصرع . (وقد سها محقق الديوان فكتب البيت العشرين على هيئة التدوير ، وليس البيت مدورا ، كما وضع الرمز (م) بين شطرى البيت التاسع والعشرين للإشارة إلى أنه بيت مدور ، وليس البيت مدورًا كذلك) . وقد قبضت التفعلية فى الحشو ثلاثا وأربعين مرة فى القصيدة. ولو أضفنا إلى هذا العدد تفعيلات العروض الإحدى والثلاثين التى جاءت ثمان وعشرون تفعيلة منها محذوفة، وثلاث أخرى مقبوضة، لأصبح عدد التفعيلات غير الصحيحة فى القصيدة أربعا وسبعين تفعيلة بنسبة ٣٠ ٪ تقريبًا . وقد ساعدت هذه الأمور جميعها على الإحساس بعنصر السرعة وتوالى التدافع الصوتى فى القصيدة.

الذى يعقب مطرًا ، وريحًا عاتية تكب العضاه لأذقانها وتسقطها كما يسقط الفحلُ من الإبل، العجاف اللقاح منها فتتكاثر ، وتزدحم الوحوش على النبات كما يزدحم الناس فى سوق «عسقلان» الذى يقوم ثم ينفض ويربح فيه من يربح ويخسر من يخسر ، وتكون النهاية الأليمة ، ويمر هذا كله فى سرعة البرق الخاطف المضىء الكاشف.

وإذا كانت مفردات القصيدة متلاحمة هذا التلاحم الدلالى ، ومتعانقة مع إيقاع وزنها فى الوقت نفسه لتوحى بالسرعة ، فإن بناء الجمل فيها ــ وخاصة جملة الافتتاحية ــ تماسكت بشبكة من العلاقات والأدوات ، وقد خصت الجملة الأولى بأداة توحى أيضًا بالسرعة وهى الفاء :

١ - ألمَّ خيالٌ عشاءً فطافا ولمْ يكُ إذْ طافَ إلا اخْتطافا
٢ - لمية إذْ طرَقتْ مَوْهِنا فأَضْحَى بها دَنِفا مُسْتجافا[٩]

وقد تتابعت الأفعال الماضية « ألم خيال . . فطاف . . فأضحى » لتصل من أقرب طريق إلى النتيجة « فأضحى بها دنفا مستجافا » . وهذه الجملة تشير إلى أحداث سريعة متلاحقة تؤدى إلى الهزيمة ، إذ يصيب الداء فى مقتل . ولا يظهر فى هذه الجملة إلا « مية» . وهى تستولى وحدها على الجملة الأولى من القصيدة، ويختفى من عداها ، ويستتر كاستتار الضمير فى « فأضحى » الذى لا تكشف القصيدة مرجعه فى هذه المرحلة ، غير أن صيغة « مستجاف » تكشف عن أن الذى أضحى دنفا هو الذى كان يسعى لأن يصاب هذه الإصابة فى الجوف ، لقد استجاف فأصبح مستجافا.

إن القصيدة الجيدة تسعى إلى التوازن والتوازى بشكل ما بين جملها التي تشكلها، فهى تعرض عددًا متنوعًا من الصور ، كل صورة منها تختلف عن الأخرى فى مادتها وكميتها، ولكنها تتوازى فى حركتها الداخلية. وكأن القصيدة أحيانًا تلح على شىء واحد تعرضه بأكثر من شكل. وقد يبدو أن هذه الصور متباعدة، ولكن توازى حركتها الداخلية يؤلف بينها ويعمل على الترابط عن طريق

(٩) ألم بالشىء : أتاه ولم يلازمه. موهنا: منتصف الليل، أو بعد ساعة منه. دنفا: مريضا مرضا ملازما. المستجاف: هو الذى خامره الداء فى جوفه، ومعناه هنا أنه أصيب فى قلبه، لأن القلب فى الجوف .

الموازنة والموازاة بينها . المحور فى هذه الصورة الأولى فى هذه القصيدة يدور حول «حركة سريعة متعاقبة مطلوبة تنتهى بهزيمة طرف آخر» لذلك لا ندهش إذا رأينا الصورة الثانية تتشابه فى بنيتها العميقة أو حركتها الداخلية مع الصورة الأولى برغم طولها، فهى أيضًا حركة متعاقبة مطلوبة تنتهى بهزيمة طرف آخر، وفى كلتا الصورتين تكشف لنا القصيدة أن هذه الحركة السريعة المتعاقبة المحبوبة تأتى دائمًا من الخارج، ولكنها تؤثر فى الذات وتهزمها، وكما انتهت الجملة الأولى بالدنف وإصابة الجوف «فأضحى بها دنفا مستجافا» نجد أن الجملة الثانية سوف تنتهى بنهاية مشابهة. وعلى مستوى البنية السطحية تعد الصورة الثانية (من ٣ ــ ١٤) جملة نحوية واحدة متماسكة، وهى أيضًا تعد وصفًا لمية التى استولت على الجملة الأولى :

٣ ـ وما دُمْيةٌ مِنْ دُمَى مَيْسنا   نَ مُعْجبةٌ نظرًا واتّصافا

٤ ـ بأَحْسَنَ منها غداةَ الرَّحيـ   ـلِ قامَتْ تُرائيكَ وَحْفا غُدافا

٥ ـ وجيدا كجيد الغزال النّزيـ   ـفِ يأتلفُ الدرُّ فيه ائْتلافا

٦ ـ وعَيْنى مَهاة بسقْطِ الجما   دِ تَعْطو نعافا وتَقْرو نعافَا

٧ ـ وبيضا كأنْ حَصَا مُزْنة   تَهَادَى به صرخديّا رِصافا

٨ ـ كأن القَرَنْفُل والزنجبيلَ   والمسكَ خالَط جَفنا قطافا

٩ ـ يُخالطُ مِنْ ريقها قهوة   سَبَاها الذى يَستبيها سُلافا

١٠ ـ بعود من الهند عند التّجار   غالٍ يخالط مِسْكا مُدافا

١١ ـ يخالطه كلَّما ذُقْتَهُ   على كلّ حال أردتَ ارتشافا

١٢ ـ وأبدتْ مَعاصم ممكورةً   تزينُ أناملهُنّ اللطافا

١٣ ـ فَلَسْتُ وإن برحتْ سَاليا   وقد شَكَّ منى هواها الشّغافا

١٤ ـ فبانَتْ وقَدْ زودَّتْ قَلْبهُ   هموما على نأيها واعترافا[١٠]

---

(١٠) ميسنان : موضع بالشام، أراد بالدمية صنما من أصنام ميسنان. الوحف : الشعر الشديد السواد الكثير اللين. الغداف: الأسود. النزيف: الذى نزف دمه، أو المنزوف الذى انتزف عقله. الجماد: مفرده جمد (بضم الجيم) وهو ما ارتفع من الأرض، وسقط الجماد: أسفله. تعطو وتقرو: تتناول. النعاف جمع نعف وهو دون الجبل وفوق الوادى. حصا المزنة: البرد بالتحريك. صرخد : أرض وموضع تنسب إليه =

تظهر « مية » فى هذه الصورة أكثر وضوحًا من ظهورها فى الصورة الأولى؛ لأن ظهورها فى الصورة الأولى كان خيالاً مظللاً بالظرفين « عشاء » و «موهنا» أول الليل ووسطه . لكنها هنا تظهر فى الغداة وإن كان ذلك « غداة الرحيل »، فليس ثمة وقت كاف، والأمر دائمًا فى سرعة وعجلة . ومع ذلك تظهر مقرونة بتمثال جميل معبود « دمية من دمى ميسنان معجبة نظرًا واتصافا». هذا التمثال الجميل المعبود ليس بأحسن منها ، فهي إذن مقارنة ترفع المحبوبة إلى مقام التمثال المعبود وتثبت لها ماله من الجمال والجلال ، فالمحبوبة معجبة نظرًا واتصافًا كذلك، أى من حيث رؤية العين ورؤية القلب معا.

وقد ثبتت هذه المساواة عن طريق نفى زيادة دمية ميسنان فى الحسن عنها. فالحسن ثابت مستقر لكلتيهما، ومن هنا بنيت هذه الصورة بالجملة الاسمية.

وبعد أن تظهر « دمية ميسنان» لتوحى بالروعة والرهبة والحسن الجليل تختفى لتتحرك الصورة من خلال الأفعال العشرين « قامت ـ ترائيك ـ يأتلف ـ تعطو ـ تقرو ـ تهادى ـ خالط ـ يخالط ـ سباها ـ يستبيها ـ يخالط ـ يخالطه ـ ذقته ـ أردت ـ أبدت ـ تزين ـ برحت ـ شك ـ بانت ـ زودت» التى يستولى فيها الفعل « ترائيك » من خلال مفعوله الثانى على أكثر من جزئية داخلية مع ما عطف عليه :

ـ ترائيك وحفا غدافا

ـ وجيدا كجيد الغزال النزيف .

ـ وعينى مهاة .

ـ وبيضا ..

=الخمر. رصاف : واحدتها رصافة ، وهى حجارة يستنقع فيها الماء ويصفو ويطيب. جفن: جمع جفنة: ضرب من العنب. والجفن القطاف يراد به العنب المعصور وهو الخمر. سباها: اشتراها. السلاف: ما سال من العنب قبل وطئه بالأقدام . المسك المداف : المذاب . المعاصم: موضع السنوار . الممكورة : الممتلئة .الشغاف : غلاف القلب.

وهذا الفعل مع أنه لم يرد نصا إلا مرة واحدة قد تردد بالقوة، وذلك من ناحيتين أولاهما من ناحية صيغته « تفاعلك » أى تبادلك الرؤية مرة بعد أخرى، والأخرى من خاصية العطف على مفعوله الثانى بالواو ؛ لأننا نتذكره دائمًا مع كل مرة يعطف فيها على مفعوله الثانى « ترائيك جيدا .. » و « ترائيك عينى مهاة. .» و « ترائيك بيضا .. » وقد حاول الوحف الغداف (وهو الشعر الفاحم الناعم) أن يظلل الصورة كما ظلل « العشاء والموهن » الصورة الأولى ، ولكن بريق عينى المهاة المتحركة وجيد الغزال ، وائتلاف الدر وبياض الأسنان التى تشبه حصا المزنة حافظت على نصوعها ولذلك فهى معجبة نظرًا.

ويحظى الفعل «خالط ــ يخالط ــ يخالطه » بنسبة تردد عالية حيث يرد أربع مرات ضمن أفعال الصورة العشرين؛ لأنه قد اختلطت فى هذه الصورة عناصر مختلفة، فقد اختلطت دمية ميسنان بمية، وخالطت مية الغزال النزيف والمهاة (نكاد نحس هنا أن مية خائفة مذعورة، فهى تنتقل من مكان إلى آخر، ولاحظ وصف الغزال بالنزيف ووصف المهاة بأنها تعطو نعافا وتقرو آخر » وقد اختلطت أيضًا حصا المزنة بالقرنفل والزنجبيل والمسك المذاب والجفن القطاف « العنب المعصور» والخمر . كما اختلطت الألوان « الوحف الغداف » وهو أولها فى الورود ، وحصا البرد الأبيض الصافى ، والدر اللامع والرصاف ــ الحجارة البيضاء ــ ، والمسك ، ثم المسك المداف أى المذاب ، وقد تكرر المسك مرتين ولذلك كان الغزال نزيفا ــ والمسك بعض دم الغزال ــ فهنا اللونان الأبيض والأسود يختلطان.

يخالطه كلما ذقته على كل حال أردت ارتشافا

ولكنها بعد هذا كله :

وأبدت معاصم ممكورة تزين أناملهن اللطافا

والمعاصم الممكورة ــ وهى الممتلئة ــ فى مقابل الأنامل اللطاف ، وقد يكون إبداء المعاصم القوية دليلاً على الامتلاك والقدرة ، وإن كان فيه معنى الصد والمنع كذلك .

وهذه الصورة قد خلطت الساكن بالمتحرك ، والثابت بالمتغير ، وبعثت الحياة فى الجماد. وتظاهرت كل هذه الأشياء التى جمعت فى كائن واحد لتؤدى الغاية التي أدتها الصورة الأولى :

فلَسْتُ وإنْ برحت ساليا وقد شك منى هواها الشغافا

فبانت وقد زودتْ قلبَــه هموما على نأيها واعترافـــا

فكما ألم خيالها فأضحى بها دنفا مستجافا ، انتهت هذه الصورة الثانية بالبينونة التى شكت شغاف القلب ، وزودته هموم النأى والفراق . وأهم من هذا كله الاعتراف الذى هو عنوان اليأس والهزيمة . وهكذا توازنت الصورتان فى عمقيهما.

وإذا عدنا ثانية للمفعول الثانى للفعل « ترائيك» وما عطف عليه لاحظنا التدرج فى المغادرة والتحول فيه . فالمفعول المباشر هو « وحفا غدافا» والوحف الغداف لمية لا يشاركها فيه آخر، وهو متحرك لين مهفهف مما يوحى بالحركة. ونحن هنا أمام مية فقط، وعطف عليه « وجيدا كجيد الغزال النزيف» . هنا وضع جيد مية فى مقابلة جيد الغزال النزيف، وقامت « الكاف » بالفصل وعدم إدماج الجيدين، كما قامت بعملية الموازاة فى الوقت نفسه . فنحن هنا أمام جيدين أحدهما جيد يتألق فيه الدر تألقا يكاد يخدع البصر تمهيدًا لانتقال مجال الرؤية، والآخر جيد الغزال . لقد ظهر الغزال مع مية فى مجال الرؤية وشاركها بعض السمات والملامح : الجيد ، وانتزاف الدم والعقل . ويأتى المعطوف الثانى فتختفى مية والغزال معا أو يندمجان ليظهرا فى مهاة واحدة تطل بعينيها « وعينى مهاة» . فبعد أن هيأت أداة التشبيه (الكاف) للتخيل ، وتداخل مية والغزال النزيف، سقطت الأداة تمامًا فى « وعينى مهاة » وظهرت المهاة وحدها وهى تعطو نعافا وتقرو نعافا وتنتقل من مرتفع إلى آخر .

وأما المعطوف الثالث فينقلنا إلى مجال آخر من مجالات الرؤية مع استحضاره مية مرة أخرى « وبيضا» (وهى الأسنان ، وهى لا تظهر إلا إذا افترت عنها الشفتان ، فلعلها تبتسم ، فهي حالة صفاء إذن) وتحل أداة أخرى غير الكاف هى (كأن) التى تتعقد معها الصورة وتتداخل فتأتي بحصا المزنة والصرخدى الرصاف وكلها يوحى بالنقاء والصفاء وشدة البياض واللمعان والبريق ، وتتكرر (كأن) مرة أخرى لتأتى بطائفة من العطور والروائح: القرنفل والزنجبيل والمسك وتخلطه بالجفن القطاف، لتخلطه ثانية بقهوة الريق البكر. وهنا تنقلنا القصيدة إلى جو عبق من الصفاء والأريج والنشوة الخالصة. وتذوب مية والغزال النزيف والمهاة وتتقطر جميعًا فى هذه السلاف الخالصة التى يسكر بـ كلما أراد ارتشافا ، فتشك شغاف القلب وتدفعه دفعا إلى الاعتراف بالهوى والهزيمة معا.

ويأتى استخدام الضمائر فى الصورتين السابقتين متوازيا مع ما توحيان به ، وممهدًا لما ستقدمه القصيدة فى الصورة التالية، فنجد فى الصورة الأولى شخصًا واحدًا باسمه العلم « مية» وضميريه العائدين عليه « طرقت » و «بها » . ولا يقابله فى الجهة الأخرى إلا ضمير مستتر فى « فأضحى بها دنفا مستجافا» ليس له مرجع سابق يعود إليه، ويشعرنا هذا بعدم تساوى كفتى الميزان. إن أحد الشخصين طاغ مستول على كل شىء ، والآخر ضعيف مهزوم.

وفى الصورة الثانية يظهر صاحب الضمير المستتر فى « فأضحى» لا باسمه العلم، ولا بضمير المتكلم ، ولكنه يظهر بضمير المخاطب «ترائيك» ــ وهو المفعول الأول للفعل ترائى ــ على حين تستولى مية بضميرها الغائب فى « منها » والغائب الفاعل فى « قامت ترائيك » على كل الصورة . ويشير ضمير المخاطب فى «ترائيك» إلى حالة من حالات متعددة ، وهى حالة انفصالية ، فكأن الذات منفصلة عن صاحبها يخاطبها فى هذه الحالة ، والخطاب هنا حالة سابقة منصرمة، وعندما كانت مية ترائيه لم يكن على ما هو عليه الآن من هزيمة وانكسار بل كان أهلاً لأن تريه ما أرته إياه فالمخاطب بعيد عن المتكلم ، أو نقول إن حالات المتكلم

فى هذه القصيدة مختلفة. هناك حالة سابقة وأخرى راهنة . يتكرر المخاطب مرة أخرى فى وضع يتلاءم مع «ترائيك» ولكن بطريق الفاعلية:

يخالطه كلمـــــا ذقتـــــــه على كل حال أردت ارتشافـــا

فثمة – إذن – عرض واستجابة حيث تتحول المفعولية إلى فاعلية فتذوق وتريد ، ويأتى ضمير الغائب فى آخر الصورة مرة أخرى فى « قلبه» :

فبانت وقـــد زودت قلبـــــه هموما على نأيها واعترافـــــــا

ويظهر المتكلم قبل آخر بيت فى هذه الصورة مؤثرًا ومتأثرًا :

فلست وإن برحت ساليـــــا وقد شك منى هواهـــا الشغافـا

فتاء المتكلم فى « فلست » وياء المتكلم فى « منى » هما اللتان تكشفان استخدام الضمائر فى الصورتين معا. وقد تدرجت الضمائر فى الاقتراب من حالة التكلم هذه ، ثم انهار كل شىء دفعة واحدة على هذا النحو :

١ – غائب لا مرجع له « فأضحى » يتحول إلى :

٢ – مخاطب متأثر مستجيب « ترائيك » يتحول إلى :

٣ – مخاطب مؤثر « ذقته » « أردت » . يتحول إلى :

٤ – متكلم مقهور « فلست ساليا » « وقد شك منى هواها الشغافا» يتحول إلى :

٥ – غائب مهزوم « وقد زودت قلبه . . » .

فالحالة بدأت بالغياب وانتهت إليه ، وما المخاطب والمتكلم فى داخلها إلا فورة من فورات التذكر . وعندما وصلت ذروتها فى حالة التكلم كانت حالة مهزومة أيضًا تحاول التمسك بالماضى الذى غاب برغم ما تركه فيه . وقد ظل ضمير مية فى خلفية هذه الصورة كلها يطل بطرق مختلفة كما رأينا من قبل.

ويستولى ضمير المتكلم على ذروةالقصيدة (الأبيات ١٥ ـــ ٢٢) بقوة ـــ وهى الصورة الثالثة ـــ حيث يظهر فى «تربنى » و « عنى » و « كنت » و «رديت» و«أعقر» و «أحاول » و «أرفع نارى» و « دونى » و « تقدمتهن» ويحظى بنسبة تردد عالية تصل إلى إحدى عشرة مرة بما يشعرنا أن الذات مطعونة تحاول أن تثبت وجودها وتؤكد بقاءها، وتجهد فى استرداد ما ضاع أو تتجاوزه وتتعالى عليه. ويلاحظ أن هذه الصورة تبدأ بضمير مخاطبة لا يحدد تماما هل هى مية أو غيرها، ومهما يكن فقد استحضرها ليخاطبها وقد ظلت غائبة طوال الأبيات السابقة محوطة بالجلال والهيبة.

إن ظاهر الصورتين الأوليين فى القصيدة يوحى بالهوى المتلف والحب المضنى الممضَ، وهذا مما يقدر عليه الشباب ، بل يسعى إليه . وهاتان الصورتان استعارتان كبيرتان ـــ إن صح التعبير ـــ حيث يُقْصد بهما شىءٌ يُعبَّر عنه بشىء من لوازمه . إن الصور فى القصيدة عندما تتجاور لا تعمل كل منها منفردة أو مستقلة ، ولكنها تؤثر كل منها فى الأخرى لأنها جميعا تمثل سياقا واحدًا (١١).

إن صورة الدمية المثالية التى اختلطت بمظاهر الحياة المختلفة ومباهجها المتنوعة انتهت بهذه النهاية:

فبانت وقد زودت قلبه   هموما على نأيها واعترافا

وفى الصورة التالية نجد فى بدايتها هذا البيت :

وبان الشباب لطياتـــه   وقد كنت رُدِّيتُ منه عطافا

---

(١١) مثل الصورة فى القصيدة مثل الكلمة فى الجمل ، فالكلمة يتحدد معناها بشغلها لوظيفتها فى جملتها ولا يمكن أن يكون معناها مستقلاً عن علاقتها بما ارتبطت به فى جملتها حيث تأخذ دلالتها من الكلمات الأخريات فى الجملة نفسها وتعطى كلا منها جزءًا من دلالتها كذلك . هكذا تكون الصور فى القصيدة ، كل منها يشكل دلالة الصور الأخرى ويأخذ منها ، ومن هنا فإن القصيدة لا تقرأ مرة واحدة ، ولا يكتفى ببتر بعض أجزائها وتحليله مستقلا ، لأن كل جزء منها لا يعمل منفردًا، إن كل صورة ترى من خلال الصور كلها ، والقصيدة بنية لها حياتها الخاصة بها . إن اليد لا تأخذ معنى كونها يدا إلا إذا كانت فى الجسم الذى خلقت فيه تعمل وتتحرك وتتفاعل مع باقى الأعضاء .

إنها عندما «بانت» ، «بان» معها الشباب لطياته. هل نستطيع ــ إذن ــ أن نقول إن الصورتين السابقتين كانتا تعنيان الشباب الذى مضى مسرعًا، وهذا ما عنيته عندما قلت إنهما استعارتان كبيرتان . أما القصيدة فإنها تقول ذلك ــ كما رأينا ــ وسوف تؤكده مرة أخرى بطريقة مختلفة . وإذا كانت الصورتان السابقتان كلتاهما تبدآن بحركة متتابعة محبوبة تؤدى إلى هزيمة طرف آخر فإن الصورة التالية تبدأ بالهزيمة لتعلو عليها ، ولذلك تبدأ هذه الصورة من حيث انتهت السابقة ، والحركة فيها عكسية ، وهى متوازية معها توازيا عكسيا: من الهزيمة إلى التعالى عليها ، وتجاوزها، واستبدال قيم أخرى بها. فإذا كان الشباب قد مضى بلذاته ورغائبه فإن للمشيب أيضًا متعه الملائمة له :

١٥ - فإمّا ترينى علانى المشيبُ	وانْصرفَ اللهوُ عنّى انصرافا
١٦ - وبانَ الشبابُ لِطيَّاته	وَقدْ كنْتُ رُدِّيتُ منْهُ عطافا
١٧ - فقدْ أعقرُ النَّابَ ذَات التَّليـ	ـلِ حتى أحَاولَ منها سِدافا
١٨ - بمثْنى الأيادى لمنْ يَعتفى	وأرْفَعُ نَارِى إذَا مَا اسْتضافا[١٢]

وهذه الأبيات كلها جملة واحدة شرطية. وقد وقعت فى إطار فعل الشرط «ترينى» ثلاث جمل مهمة هى : «علانى المشيب » و « انصرف اللهو عنى انصرافا» ــ ولاحظ المفعول المطلق المؤكد ــ و« بان الشباب لطياته » . والجملة الحالية من الشباب وهى « وقد كنت رديت منه عطافا » تعد من قبيل التحسر وتعزية النفس . وفى إطار جملة الجواب جاءت ثلاث جمل أيضًا هى « أعقر

(١٢) الطيات جمع طية : وهى الحاجة والوجه والمنزل والنية ، بأن لطياته: مضى لوجوهه التى انتواها . رديت : لبست . عطافا: رداء .الناب : الناقة المسنة . التليل : العنق . السداف : قطع السنان. مثنى الأيادى : يد بعد يد ، أى نعمة بعد نعمة . وقيل فى تفسير مثنى الأيادى : كان يبقى من ثمن الجزور بقية ، فيتبرع الأكرم فالأكرم من الأيسار فيتمم ذلك تلك البقية من ماله فهو مثنى الأيادى . المعتفى: طالب المعروف . استضاف : طلب الضيافة والقرى . أرفع نارى : أوقدها وأعلى ضوءها ليراه من يطلب القرى من المستضيفين.

الناب ذات التليل » و « أحاول منها سدافا » و « أرفع نارى » هذه حالة فى مقابلة حالة . حالة راهنة وهى عقر الناب ومحاولة سدافها ورفع النار فى مقابلة حالة أخرى هى علو المشيب وانصراف اللهو وبينونة الشباب . إن علو المشيب وانصراف اللهو بسبب مفارقة الشباب هزيمة لا يد له فيها يعزى النفس عنها أنها لبست من الشباب رداء ، وعاشت فترته وتلبسته .

الناب هى الناقة المسنة ، والناقة طويلة ، والتليل هو العنق، وعنق الناقة طويل ، والسنام هو أعلى ظهرها وهو عال كطول عنقها . ألا يشعرنا هذا الطول والعلو بمحاولة للارتفاع والتسامى والتعالى ؟ هل نفهم أن هنا محاولة للتشبث بأقصى ما فى الحياة من متع حتى لو كانت بعيدة فسوف يحاولها « حتى أحاول منها سدافا» ؟ وكلتا الحالين ضرب من التسامى والعلو عن الهزيمة وعدم الاستسلام لها. وعلى أية حال فإن تكملة الصورة تعرض حالة أسيفة للقوة المدبرة والشباب المولى الغارب حين كان يغلى بالنشاط والحركة يقود أمثاله من الشباب المندفع المتوثب فى مغامرات الصبا والفتاء يشرعون رماحهم حتى يضنيهم الجهد ويأخذ منهم العناء :

١٩ ـ وَخَيْـــلٍ تكـــدَّسُ بالدَّارِعيـــ ـــن مَشْىَ الوعُولِ تؤُمّ الكِهافَا

٢٠ ـ ضَوامِرَ قد شَفّهنَّ الوجيفُ يُثِرنَ العجَاجة دُونى صِفافا

٢١ ـ تَقَدمتهُـــنَّ علـــى مِرْجل يَلوُكُ اللِّجامَ إذَا مَا اسْتَهافا

٢٢ ـ يُبـــارى مِنّ الصُّمّ خطيّة مُقوَّمة قدْ أُمِرَّتْ ثِقافا[١٣]

(١٣) تتكدس : ترمى بنفسها إلى الأمام كأنها فى صبب وتحدر وكذلك تمشى الوعول . تؤم: تقصد. الضوامر : جمع ضامر وهو الذى هزل من السير. شفهن: هزلهن. الوجيف : السير السريع مثل الوجيب. المرجل : الفرس النشيط الذى يغلى غليان المرجل . استهاف : من هفا الشىء فى الهواء يهفو إذا ذهب وطار ، وهو أيضًا بمعنى عطش وجاع. يبارى : يجارى . الصم : الرماح. الخطية : منسوبة إلى الخط وهى قرية بالبحرين كانت مشهورة بصنع الرماح.

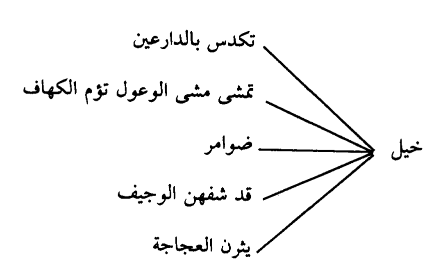
إن «واو رب » فى أول الجملة — والأبيات كلها جملة واحدة استطالت عن طريق النعوت المتعددة — والفعل « تقدمتهن » قد أشاعا فى هذه الصورة ظلال الماضى الغابر الذى يقابله الآن عقر الناب ومحاولة السداف منها ، مما أكسبها شحنة من الأسى والحسرة على ذلك الشباب الذى أدبر فى سرعة البرق الخاطف ولم يترك إلا قلبًا مهزومًا تتناوشه الهموم.

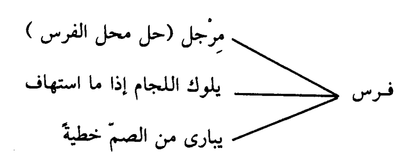
إن صورة الخيل الضامرة التى هزلتها سرعة العدو ، وشفها الوجيف وهى تثير العجاج، وتتكدس بالدارعين فى سرعتها كما تمشى الوعول ، وتبارى فى إحضارها الرماح التى يحملها الدارعون ، صورة كاشفة، حيث يمكن أن تعد معادلة شعرية للعدو فى الحياة والسعى الحثيث الدائب فيها من أجل الحصول على الحماية والملجأ الآمن ؛ لأن هذه الخيول تعدو من أجل هدف تؤمه وتقصده وهو «الكهاف» (جمع كهف ولم يرد هذا الجمع في المعاجم). وبطل القصيدة واحد من هؤلاء الذين يجاهدون فى طلب الحماية والسلام وهو يتقدم هؤلاء مرجلاً يغلى وفرسا يلوك اللجام معانيا من الجوع والعطش فى سبيل هذه الغاية . ألا يمكن أن تكون « الكهاف » هى الملاذ الأخير ، والمأوى الهاجع الذى يكف فيه الإنسان عن السعى الدائب والحركة اللاهثة؟ هل يكون نهاية الكائن الحى ، يسعى إليها وهو لا يدرى أنه يفعل ذلك ويحن إليها مدفوعًا بأنه كائن حى؟ وهل يكون سكون الكهف هو السكون الأبدى ؟

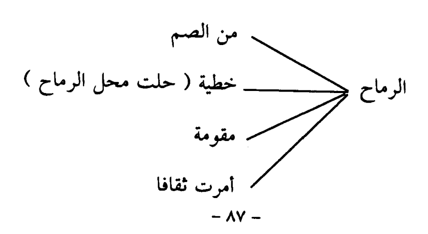
إن البنية العميقة لهذه الصورة متماثلة كذلك مع الصورتين الأولى والثانية فى القصيدة : الحركة النشيطة اللاهثة التى تؤول إلى السكينة والاستسلام . بل إن هذه تزيد عليهما فى أنها تجعل السعى إلى السكينة والهدوء الدائم هدفًا ثابتًا للحركة تسعى إليه وتعمل له ، فالناقة المسنة (الناب) تعقر — وهل لها نهاية سوى هذه ؟ — والخيول الضوامر والدارعون من فوقها والوعول — وهي كلها كائنات حية — تؤم الكهاف ، وبطل القصيدة يتقدم كل هؤلاء يبارى من الصم

خطية قد أمرت ثقافا من أجل أن تنوشه آخر الأمر مهما طالت المباراة .

الصورة الثالثة — كما رأينا — ذات شقين ، كل شق منهما جملة واحدة خلت الجملة الأولى من النعوت إلا من وصف الناب بأنها « ذات التليل » وأما الجملة الثانية فقد كثرت فيها النعوت ، نعتت فيها الخيل ، والفرس والرماح على هذا النحو :







إن الرماح «المضمرة » التى حلت صفتها محلها قد تكون هى القدر المترصد الذى يحمله المرء معه ويباريه ويتحاماه ولكنه سوف يصرع به . والخيول = الوعول عنيدة (الوعول تنطح الصخور دائمًا حتى تكسر قرونها) تبارى هذه الرماح لكن النتيجة معروفة ، ومع ذلك لن تكف عن المحاولة . ولعل كثرة النعوت هى التى تؤدى إلى المجاوزة الشعرية.

وعلى أية حال نجد الخيول الراكضة المسرعة تتوسط أشياء مسرعة أخرى . فقد سبقت بالخيال الذى ألم اختطافا (لاحظ الخيال والخيل) والمحبوبة التى ترحل مرائية جيدا كجيد الغزال (هل سرعة الغزال تحتاج إلى دليل ؟) وعينى مهاة تعطو نعافا وتقرو نعافا أى تنتقل من مرتفع إلى آخر ، وكذلك تتطاير روائح الزنجبيل والقرنفل والمسك ، وسوف يأتى بعدها برق لم يغتمض ولم يكف، يكشف سحابًا تمريه الرياح وتدفعه حتى يلقى ماءه ويسكن لكن بطريقة أخرى . فلماذا يسرع كل شىء ؟

وتختتم القصيدة بصورة كبرى (الأبيات ٢٣ ــ ٣٢) تكمن فيها معادلة كاملة لكل الجزئيات السابقة . فالقصيدة توزع أولاً وتجمع أخيرًا والصورة الأخيرة مرآة عاكسة لك ما فات ، وكأن الصورة السابقة كلها تتدرج لكى تلتقى فى هذه الصورة الختامية:

٢٣ ـ أحَارِ ترى البرْق لم يَغْتمضْ ... يُضِىء كِفَافا ويجلو كفافا

٢٤ ـ يضىءُ شماريخَ قد بُطِّنَتْ ... مَثَافِيدَ رَيْطا ورَيْطا سِخافا

٢٥ ـ مَرَتْه الصَّبا وانتحته الجنو ... بُ تطْحَرُ عَنْه جَهامًا خِفافا

٢٦ ـ فأقْبل يزحْفُ زحْف الكسير ... يجرّ مِن البحر مُزْنا كِثافا

٢٧ ـ فلما تَنَادَى بأَنْ لا بَرا ... حَ وانتجَفتْهُ الرِّياح انتجافا

٢٨ ـ وحَطَّ بذى بَقر بَرْكهُ ... كأنّ على عَضُدَيْه كِتَافا

٢٩ ـ فألْقى مَرَاسِيَهُ واسْتَهَلَّ ... كمدٍّ النبيط العُروشَ الطّرافا

٣٠ ـ يكُبّ العِضَاهَ لأذْقَانِها ككَبٍّ الفنيق اللقاح العِجافَا
٣١ ـ كأنّ الوحوشَ به عَسْقلا نُ صادَف فى قَرْنِ حَجّ دِيافا
٣٢ ـ قِيامًا عَجِلْن عَليه النَّبا ت يَنْسِفْنهُ بالظلوفِ انتسافا[١٤]

هذه الأبيات التسعة كلها جملة واحدة تركبت وتداخلت عن طريق الجمل الحالية، والجمل الوصفية، والعطف. والجمل فى الشعر إذا تداخلت وتعقدت فى تركيبها على هذا النحو دل ذلك على تركيب الصورة وتداخل عناصرها وتعدد أبعادها . وقد تراكبت هذه الصورة كتراكب السحاب الذى احتل هذه الصورة كلها سماء وأرضا وتوازنت الحركة فى داخلها مع ذلك توازنا مثيرًا.

بدأت هذه الجملة بنداء (حارث) وخاطبته لتسند إلى ضميره الفعل (ترى) الذى انصبت الرؤية فيه على كل ما جاء بعده. فمن حارث هذا الذى ينادى بأداة نداء القريب ويطلب منه أن يرى هذه الدورة الكاملة من دورات الحياة ممثلة فى السحاب وما يفعله وينتج عنه؟ لا تقدم القصيدة عنه شيئًا أكثر من ندائه وترخيمه وإسناد الرؤية إليه، وتتركنا لنفهم أنه قد يكون واحدًا ممن يقدر على الرؤية ويعقل ما تنقله إليه هذه الرؤية. والاسم (حارث) فاعل من الحرث ، فلعله الحارث الذى يقلب الأرض بمحراثه بحثا عن الإنبات فهو لذلك يرقب الغيث ويرجو المطر. والاسم مرخم (أحار) استجابة لمظاهر السرعة التى تلابس القصيدة كلها. ولقد اختفى حارث بشخصه وضميره بعد ذلك، واختفى، أو بقى حيث هو يرقب ويرى.

---

(١٤) لم يغتمض : لم يكف . الكفاف : ما تعلق من السحاب وبرز البرق من خلاله . الشماريخ: أعالى السحاب. المثافيد: المتراكبة بعضها فوق بعض . سخاف : رقاق. الريط : الثياب البيض. مرته مسحته. انتحته: قصدت نحوه. تطحر: ترمى. الجهام: السحاب الذى هراق ماءه. الكثاف: جمع كثيف. انتجفته: استفرغته والانتجاف : استخراج أقصى ما فى الضرع من اللبن. ذى بقر: مكان. البرك: الصدر. الكتاف: ما يكتف به وهو القيد . ألقى مراسيه: أقام. استهل: أرسل دموعه. النبيط: النبط. العضاه: كل شجر لا شوك فيه. العجاف: المهازيل. الفحل من الإبل . عسقلان: سوق كانت النصارى تحجه فى كل سنة . ينسفنه: يقلعنه . دياف : مكان.

والفعل (ترى) بصيغة المضارع ، وقد يوحى ــ وهو بهذه الصيغة ــ بتكرار حدوث مفعوله وتجدده. وقد بدأت هذه الصورة بالفعل (ترى) كما بدأت الصورة السابقة أيضًا بالفعل نفسه (فإما ترينى) . وكان مفعوله هناك هو ياء المتكلم المقيدة بحالة علو المشيب وإضاءته جوانب الرأس. ولكن مفعوله هنا هو البرق المقيد بأنه لم يغتمض وبأنه يضىء السحاب المتراكب المعلق ويكشفه.

ــ ترينى علانى المشيب (المفعول هو ياء المتكلم و « علانى المشيب » جملة حالية).

ــ ترى البرق لم يغتمض . . (المفعول هو البرق و « لم يغتمض » جملة حالية).

فالمشيب فى مقابلة البرق المضىء . كلاهما يكشف أمورًا لم تكن معروفة من قبل فى ميعة الصبا ووفرة الشباب . إن تكرار الفعل واختلاف فاعله ومفعوله خيط دقيق رابط ، وهو يوجه أيضًا إلى بعض المشابه فى تفسير مفعوله.

إن البرق نفسه يرقب ويرى هو الآخر ؛ لأنه «لم يغتمض» أى لم يذق نومًا فهو برق من نوع خاص فيه حياة ، وله عينان ساهرتان، وهو يقوم بدورالكشف فهو « يضىء. . ويجلو . . ويضىء » . إنها إذن لحظة الكشف التى تتجلى للحارث المجهد المرتقب فتريه دورات الحياة واحدة عقيب الأخرى بادئة بالسحاب الذى يصدر عن البحر ثم ينتهى بالعودة إليه. من الماء خرج وإلى الماء يعود .

هذه الصورة الختامية توازى فى حركتها الداخلية أو فى بنيتها العميقة الصور السابقة من حيث إن بنية كل منها حركة نشيطة محببة تؤول آخر الأمر إلى نهاية الدورة. والحركة والنشاط والامتلاء يمثلها هنا السحاب المتراكب الذى يكشفه البرق. يظل هذا السحاب يمتلئ ويعلو ويتراكب حتى يصل فى نموه وامتلائه إلى اكتمال دورته، فيقبل وهو يزحف زحف الكسير. لقد كسر ولم تعد إلا النهاية فينادى بأن لا فكاك من هذه النهاية المحتومة فتعود إليه الرياح مرة أخرى ـ وقد مرته من قبل وهيأته للإدرار ونفت عنه الجهام الخفيف الذى لا ماء فيه ـ تعود إليه

لتستفرغه وتستخرج أقصى ما فيه فيحط بركه بذى بقر (= مكان . ولا يخلو الاسم من دلالة الحيوية والتوالد والتحول) وكأنه قد كتف من عضديه، ويلقى مراسيه ويبكى بدموع غزار لهذه النهاية. إنها النهاية نفسها لكل حركة نشيطة محببة . لكنها هذه المرة ــ وهى الأخيرة فى القصيدة ــ سوف تتناسخ فى دورة أخرى .

فى الصورة السابقة كانت الخيول تبارى الرماح ، وفى هذه الصورة نحس أن السحاب يبارى الرياح . هنا تقصد الرياح (= الجنوب) إلى السحاب فتطرح عنه السحاب الخفيف ، ثم عندما يثقل السحاب تنتجفه الرياح وتستفرغ مــاءه ، فالرياح ــ إذن ــ تقضى على السحاب كله خفيفه وثقيله بعد اكتمال دورته ، فالرياح قدره الرابض معه.. وهذا يجعلنا نعود إلى الرماح التى كانت تباريها الخيول والدارعون معا لنرى أنها أيضًا تقضى على من يباريها ويسابقها وإلا فلماذا وصفت هذه الرماح بأنها من الصم ، وأنها خطية ، وأنها مقومة ، وأنها قد أمرت ثقافا؟ إن النعوت إذا كثرت فلابد أنها تهىء لشىء ما وتوحى به . إن المرء يبارى قضاءه ويحمله معه ويسابقه لأنه لا يعرف فى أية لحظة سوف يقضى عليه.

إن السحاب هنا يتحول إلى ناقة عطوف ذات ضرع يمكن أن يمسح ليدر باللبن « مرته الصبا » حتى يفرغ ما فيه « وانتجفته الرياح » ، وذات صدر تلقيه عندما تبرك « وحط بذى بقر بركه » ، وذات عضدين يمكن أن تُكتفا « كأن على عضديه كتافا » . وفى هذه الناقة مسحة إنسانية كذلك لأنها عندما تكتف وتجبر على المقام تبكى بدموع غزار و « استهل » . وفيها أيضًا سمة السفينة « فألقى مراسيه » . فقد تعددت الأبعاد وتداخلت السمات من خلال النعوت من جانب ، وإسناد أفعال من مجالات دلالية معينة إليه من جانب آخر . ودارت الدورة بحيث بدأ السحاب من البحر « يجر من البحر مزنا كثافا » وعاد إلى البحر « فألقى مراسيه » . وأثناء هذه الدورة تشكل فى أشكال مختلفة جمعت الناقة والإنسان

والسفينة فى هذا البحر ، والناقة والسفينة هما الوسيلة لمحاولة النجاة وإلقاء المرسى (من المعروف أن الجمل سفينة الصحراء) فالغاية هى الاستقرار « وألقى مراسيه » بعد استفراغ الجهد والطاقة وانتهاء الدور المقدور. إنها تشبه « تؤم الكهافا» فى الصورة السابقة . إن كل شىء يسعى إلى هذه الغاية وهو مدفوع إليها لا خيار له فيها، ودائما عندما تكتمل دورته ينادى بأن لا براح ولا فكاك.

السحاب هو الذى يغطى كل هذه الصورة ويشرف عليها من عل . وقد أضاءه البرق وتخلله، وكشف عن أعاليه، فليس مستخفيا. وقد أخذ فى بادىء الأمر يعلو ويتنامى ثم أخيرًا حط بركه وألقى مراسيه، فتوازن العلو والانخفاض. فكما علا انخفض، وكما امتلأ انتجف واستُفْرِغ ماؤه.

وقد استولى السحاب على ستة عشر فعلاً من أفعال هذه الصورة وقد اقتسمها بالتساوى مفعولاً به وفاعلاً . فالسحاب (وهو الكفاف والشماريخ) وقعت عليه هذه الأفعال:

١ ـ يضىء كفافا (الفاعل هو ضمير البرق).

٢ ـ يجلو كفافا (الفاعل هو ضمير البرق).

٣ ـ يضىء شماريخ (الفاعل هو ضمير البرق).

٤ ـ يطنت مثافيد (نائب الفاعل ضمير يعود على الشماريخ ونائب الفاعل فى الأصل مفعول به). .

٥ ـ مرته الصبا (الفاعل : الصبا).

٦ ـ انتحته الجنوب (الفاعل هو : الجنوب).

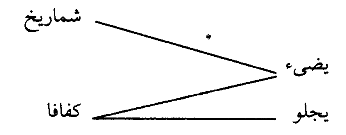
٧ ـ تطحر عنه جهاما خفافا (الجهام = المفعول به : بعض أنواع السحاب).

٨ ـ انتجفته الرياح (الفاعل : الرياح) .

الأفعال الثلاثة الأولى « يضيء . . يجلو . . يضيء » فاعلها ضمير البرق، وهى جمل حالية منه . وقد اتفق لفظ الفعل (يضيء) لاختلاف لفظ مفعوله، فهو فى المرة الأولى « يضيء كفافا » وفى المرة الثانية « يضيء شماريخ ». واختلف لفظ الفعل الأول (يضيء) عن لفظ الفعل (يجلو) لاتفاق لفظ المفعول فى الجملتين ولاختلاف دلالة الفعلين (يضيء كفافا ويجلو كفافا) على هذا النحو:



والكفاف (= ما تعلق من السحاب وبرز البرق من خلاله) والشماريخ (=أعالى السحاب) من حقل دلالى واحد. فالبرق يضيء السحاب المعلق وهو أقرب من غيره، ويضيء الشماريخ أيضًا، فالإضاءة أبعد مدى من الجلاء . ولكنه يجلو السحاب القريب فقط ولا يجلو الشماريخ على هذا النحو :



وكانت مهمة البرق الإضاءة والجلاء فحسب لنرى بعد ذلك — أو ليرى حارث — ما يحدث . يأتى بعد ذلك الفعل « بطنت مثافيد » ليبين تراكب السحاب وتكاثره ، ولكنه متنوع ، فيه السحاب الثقيل والسحاب الخفيف ، فتظهر هنا الرياح « الصبا» فتمريه وتمسح ضرعه ليدر ، وترى رياح الجنوب بالخفيف منه وتبعده عن حركة السير . ويقبل السحاب على البحر فيجر منه مزنًا كثيفة حتى

يعجز عن مباراة الرياح التى تدفعه وتدفع عنه فينادى بأن لا براح ، فتتحول إليه الرياح مرة أخرى فتكتفه وتسفرغه.

وأما الأفعال الثمانية التى جاء السحاب فاعلاً لها فقد تدرجت على هذا النحو:

١ ــ فأقبل .

٢ ــ يزحف زحف الكسير .

٣ ــ يجر من البحر مزنا كثافا .

٤ ــ تَنادى بأن لا براح (بفتح التاء والدال فى تنادى) .

٥ ــ حط بذى بقر بركه .

٦ ــ ألقى مراسيه .

٧ ــ واستهل .

٨ ــ يكب العضاه لأذقانها .

نجد أن هذه الأفعال تدل على الانكسار والهزيمة . والفعل الأول منها (أقبل) قيد بأنه إقبال فى حال زحف فهو يقع من صاحبه على هذه الهيئة، وليس الزحف مطلقا، بل إنه زحف الكسير. إن قوته لم تنبع منه ، ولكن هناك عوامل خارجية هى التى دفعته فقد مرته الصبا وطرحت عنه الجنوب مالا يفيده، وهو يزحف زحف الكسير لأنه يشعر أن هذه القوة الخارجية يمكن أن تتخلى عنه ، بل يمكن أن تنقلب ضده. يلى ذلك الفعل « يجر » وفيه تثاقل وإعياء ، ولعل فى مفعوله المقيد له «مزنا كثافا» ــ وهو أيضًا من السحاب ــ سببا من أسباب هذا التثاقل ، فهو يزحف زحف الكسير يجر بعضه بعضا ليست الحركة فيه ذاتية. وقد هيأ الزحف الكسير والجر المثقل إلى أن « تنادى بأن لا براح» وهذه ذروة اليأس والهزيمة. و«تنادى» صيغة تفاعل ، أى نادى بعضه بعضًا ، فكل جزء منه ينادى بالنداء نفسه

« لا براح» هذه إذن زمجرة الرعد وهو صوت مزعج مخيف يوحى بالقوة ، قوة الارتطام المدمرة. إن القوة عندما تصل إلى أقصى ما يمكن أن تصل إليه يكون ذلك بداية الانهيار . إنها القوة الخائفة المنسحبة . لقد دب اليأس ولم تعد ثمة قدرة على المقاومة ، فكانت النتيجة أن « حط بذى بقر بركه » ، فقد قيده اليأس وعدم القدرة على المقاومة وكتف نفسه بيأسه فكأن على عضديه كتافا يمنعه من المسير .
ولكن البرك (= الصدر) والعضدين تمثل لنا مخلوقا آخر يمكن أن يكون له صدر وعضدان . هذا المخلوق رشحت له من قبل أفعال أخرى « مرته الصبا » و«انتجفته الجنوب». هذا المخلوق الذى يتكون أمامنا لديه أيضا قدرة على التنادى « فلما تنادى » والاستهلال (= البكاء) و « استهل » . ثم نجد هذا الكائن الذى فيه من سمات الناقة الحلوب المدرار ضرعها وعضدها ومن سمات الإنسان صراخه وبكاؤه يتحول إلى ما يشبه السفينة « فألقى مراسيه » فنشعر أننا فى بحر لجب كان الهم الكبير فيه هو البحث عن شاطىء . إن الدموع التى استهل بها جاءت بعد أن وجد شاطئه. إنها أشبه بدموع الفرح عند الوصول إلى الغاية التى يطول البحث عنها « فألقى مراسيه واستهل » ، لذلك جاءت الصورة الموازية « كمد النبيط العروش الطرافا » فيها شىء من البهجة وهى تزيد من جانب إنسانية هذا المخلوق الذى تكون من الماء وظل يتدرج حتى وصل إلى النبط الذين يفرشون أسرتهم الجديدة، وإذن كشف البرق عن طور من أطوار الإنسان نفسه.

نحن إذن أمام بداية جديدة ، وخاصة بعد مد الفرش الجديدة، وكل بداية جديدة فيها قوة البدء وقوة التشكل الجديد. اكتملت الدورة ولابد من الدخول فى أخرى، ومن هنا جاء الفعل الأخير فى سلسلة هذه الأفعال الكسيرة قويا وعارما «يكبّ العضاه لأذقانها» وهنا تتحول الناقة ــ الإنسان إلى فحل الإبل (الفنيق). كشف هذا التحول المفعول المطلق الذى قيد به الفعل « ككب الفنيق اللقاح العجاف » هنا صورتان ساوت بينهما الكاف :

١ ــ يكب (السحاب) العضاه لأذقانها .

٢ ــ يكب الفنيق اللقاح العجاف .

(ولاحظ الوصف بالعجاف فى مقابل العضاه وهى الشجر الذى لا شوك فيه) فالسحاب الذى تحول من قبل إلى ناقة وإنسان تحول هنا إلى فحل فاعل للفعل « يكب » وكب السحاب العضاه يساوى كب الفنيق اللقاح العجاف . والفعل (يكب) فيه قوة وعنف وهما ضروريان للتجدد والتوالد. ومن هنا تنقلنا القصيدة فى جزئية الصورة الأخيرة إلى سوق هائجة تختلط فيها الوحوش بالناس والتجار (وقد ورد التجار من قبل فى « بعود من الهند عند التجار ») وتفسح الأداة (كأن) المجال للتخيل والتمثيل :

كأنّ الوحوشَ به عَسْقلا ... نُ صادَف فى قَرْنِ حَج دِيافا

قِيامًا عَجِلْن عَليه النَّبا ... ت يَنْسِفْنهُ بالظلوفِ انْتسافا[١٥]

لقد قامت الوحوش على عجل تنسف النبات بأظلافها قبل نضجه واكتماله (هل هكذا يفعل التجار؟). إنها لا تأكله فقط ولكنها تنسفه ،وتعجل بإنهاء دورته ومن هنا تتوالد الحياة وتصبح كسوق قام ثم انفض وتختلط الوحوش بالناس فى هذه السوق . ويالها من سوق عجيبة . الوحوش فيها ناس ، والناس فيها وحوش!

(١٥) جاء فى اللسان (عسقل): «عسقلان مدينة وهى عروس الشام. وعسقلان تحجه النصارى فى كل سنة أنشد ثعلب :

كأنّ الوحوشَ به عَسْقلا ... نُ صادَف فى قَرْنِ حَج دِيافا

« شبه ذلك المكان لكثرة الوحوش بسوق عسقلان » . وجاء فيه أيضا (ديف) : «دياف موضع فى البحر وهى أيضا قرية بالشام» .

المبحث الثالث

رؤية شعرية للحياة

(قصيدة المخبل السعدى)

- ١ -

١ - ذكر الربابَ وذكرها سُقْمُ   فصَبا، وليسَ لمن صبَا حِلْمُ
٢ - وإذا أَلمَّ خَيالها طُرِفَتْ   عينى فماء شُئُونِها سَجْمُ

(*) قائل هذه القصيدة هو المخبل السعدى، والمخبل لقبه، وكنيته أبو يزيد، أما اسمه فهو ربيعة بن مالك ابن ربيعة بن قتال بن أنف الناقة بن قريع، وينتهى نسبه إلى سعد بن زيد مناة بن تميم، وينسب إليه فيقال: المخبل السعدى، كما ينسب إلى جده قريع فيقال: المخبل القريعى، ولذلك اضطرب بعض أصحاب المعاجم فى التسميتين حتى إن بعضهم ظنه شخصين لا شخصا واحد.

وهو شاعر فحل من مخضرمي الجاهلية والإسلام، وكان معدودا من الشعراء الأوائل والمقدمين النوابغ، وقد كان لشعره صدى وتأثير فى شعر الأجيال اللاحقة، وإياه عنى الفرزدق بقوله:

وهب القصائد لى النوابغ إذ مضوا   وأبو يزيد وذو القروح وجرول

والشراح على أن ذا القروح هو امرؤ القيس، وجرولا هو الحطيئة، وأبا يزيد هو شاعرنا المخبل السعدى. والمخبل من الشعراء المقلين المجيدين، وقد عده ابن سلام فى الطبقة الخامسة من فحول الشعراء،وقرنه بخداش بن زهير، والأسود بن يعفر وتميم بن مقبل. وكان معاصروه يصفون شعره بأنه شهب من نار الله يصبه الله على من يشاء، على عادتهم فى الحكم على الشعر بعبارات تشبيهية مجملة، ومما رواه صاحب الأغانى فى جودة شعره وموقعه من معاصريه مقارنا بشعر أنداده أنه اجتمع الزبرقان بن بدر والمخبل السعدى وعبدة بن الطبيب وعمرو بن الأهتم قبل أن يسلموا ، وبعد مبعث النبى -ﷺ- فنحروا جزورا، واشتروا خمرا ببعير، وجلسوا يشوون ويأكلون ، فقال بعضهم: لو أن قوما طاروا من جودة أشعارهم لطرنا فتحاكموا إلى أول من يطلع عليهم، فطلع عليهم ربيعة بن خدار الأسدى، فلما رأوه سرهم وقالوا له .

أخبرنا أينا أشعر؟ قال : أخاف أن تغضبوا، فأمنوه من ذلك، فقال : أما عمرو فشعره برود يمانية تنشر وتطوى، وأما أنت يا زبرقان فكأنك رجل أتى جزورا قد نحرت فأخذ من أطايبها وخلطه بغير ذلك، وأما أنت يا مخبل فشعرك شهب من نار الله يلقيها على من يشاء، وأما أنت يا عبدة فشعرك كمزادة أحكم خرزها فليس يقطر منها شىء.

وقد عاش المخبل حتى أسن وضعف ، واختلفوا فى تحديد سنة وفاته، فقيل إنه توفى فى خلافة عمر بن الخطاب، وقيل إنه توفى فى خلافة عثمان بن عفان.

٣ - كاللؤلؤ المسجور أُغْفِل فى سلك النِّظام فخانه النَّظْمُ
٤ - وأرى لَها دارا بأغدرة السـ ـيدانِ لم يدرس لهَا رَسْمُ
٥ - إلا رمادا هامدا دفَعَتْ عنه الرياحَ خوالدٌ سُحْمُ
٦ - وبقيَّة النؤى الذى رُفِعَتْ أعْضَادُه فثَوى له جِذْمُ
٧ - فكأنّ ما أبقى البوارحُ والْـ أمطار من عَرصَاتها الوَشْمُ
٨ - تَقْرو بها البقرُ المسارب واخْـ تلطَت بها الآرامُ والأدْمُ
٩ - وكأنّ أطلاءَ الجآذر والْـ ـغزلان حَول رُسُومها البَهْمُ
١٠ - ولقد تحل بها الربابُ لهَا سلَف يفل عَدُوَّها فَخْمُ
١١ - بَرْدية سبقَ النعيمُ بها أقرانَها وغَلا بها عَظْمُ
١٢ - وتُريكَ وجْها كالصحيفة لا ظمآنُ مُختَلَج ولا جَهم
١٣ - كعقيلة الدرِّ استضاءَ بها محرابَ عرشِ عزيزها العُجْمُ
١٤ - أغْلَى بها ثمنا ، وجاءَ بها شَخْتُ العظامِ كأنَّه سَهمُ
١٥ - بلبانه زَيت، وأخْرَجَها من ذى غواربَ وسطه اللُّخْم
١٦ - أو بَيْضة الدِّعصِ التى وضعت فى الأرض ليْس لمسِّها حَجْم
١٧ - سبقَت قرائنَها وأدفأها قَرِدُ الجناحِ كأنَّه هِدْم
١٨ - ويَضُمها دونَ الجناحِ بدفِّه وتَحُفُهنَّ قوادم قُتْم
١٩ - لم تعتذر منها مَدَافعُ ذى ضالٍ ولا عُقب ولا الزُّخْمُ
٢٠ - وتُضِلّ مِدْراها المواشط فى جَعْدٍ أغَمَّ كأنَّهُ كرمُ
٢١ - هَلا تُسَلى حاجة عَلَقَتْ علق القرينة حَبْلها جذمُ
٢٢ - ومُعَبَّد قلقِ المجاز كَبا رىٍّ الصنَاعِ إكَامهُ درْم
٢٣ - للقاربَاتِ من القَطَا نُقَر فى حافَتيه كأنَّها الرَّقم
٢٤ - عارضتُه ملثَ الظلام بجَذْ عانِ العشىِّ كأنَّها قَرمُ

٢٥ ـ تذرُ الحصى فِلَقًا إذا عَصَفَتْ   وَجَرَى بحدِّ سَرَابها الأكَمُ
٢٦ ـ قلِقَتْ إذا انحدر الطريقُ لها   قلَقَ المحالة ضَمَّها الدَّعَمُ
٢٧ ـ لحقتْ لهَا عَجز مُؤيِّدة   عَقْد الفقارِ وكاهل ضَخمُ
٢٨ ـ وقوائم عُوج كأعمدة البُنيان   عُولِىَ فَوقَها اللّحمُ
٢٩ ـ وإذا رفعت السَّوْط أفزَعها   تحت الضلوع مُرَوَّع شهْمُ
٣٠ ـ وتسد حاذَيها بذى خُصَلٍ   عُقِمَت فناعم نَبْتَه العُقُم
٣١ ـ ولها مناسم كالمواقع لا   مُعْرٌ أشاعِرُها ولا دُرْم
٣٢ ـ وثَقيلُ فى ظل الخباء كما   يَغْشى كِنَاسَ الضَّالة الرَّئمُ
٣٣ ـ كتريكة السيل التى تُركت   بشَفا المسيل ودونَها الرَّضْمُ
٣٤ ـ بَليَّتَهُا حتى أؤدِّيَها   رِمَّ العظامِ ويذهبَ اللّحمُ
٣٥ ـ وتقول عاذلتى وليسَ لَهَا   بغَد ولا ما بعده عِلْمُ
٣٦ ـ إن الثراء هو الخُلود وإنّ   المرء يُكربُ يومَه العدْمُ
٣٧ ـ إنّى وجدِّك ما تخلِّدُنى   مائةٌ يطير عِفَاؤها أدْمُ
٣٨ ـ ولئن بَنَيْتِ لى المشَقَّرَ فى   هضْب تقصِّر دونَهُ العُصمُ
٣٩ ـ لتنقِّبنْ عنّى المنيَّةُ، إنّ   اللّه ليسَ كحُكمه حُكمُ
٤٠ ـ إنى وجدْتُ الأمرَ أرشدُهُ   تقوى الإله وشرَّه الإثم

ـ ٢ ـ

هذه القصيدة من القصائد المختارة فى الشعر العربى ، وهى القصيدة الحادية والعشرون من المفضليات ، وقد اجتمعت لها تقاليد الشعر العربى القديم من وصف الأطلال، ووصف الناقة ، بحيث يخيل للقارئ غير المتأنى أن هذه القصيدة لمجرد الوصف السطحى الذى لا يتجاوز القشرة الخارجية للأشياء، ولا ينفذ إلى لب الحياة وخالصها ، وأن أجزاءها مفككة لا ترابط بينها ، وقد قال

محققا المفضليات وشارحاها: بدأ بالذكرى والطيف ، ووصف دار صاحبته وقد درست وبدلت من ساكنها البقر والظباء ، ثم نعت صاحبته، وشبهها بالدرة، ووصف الدرة ومستخرجها وبيضة النعامة يحفها الظليم، ثم وصف الطريق وناقته التى اجتاز عليها ، وأنحى على عاذلته التى لامته فى كرمه وإنفاقه، واحتج بأن الخلود فى البذل لا فى الثراء وبأن المنية غاية الأحياء.

ومهمة قارئ القصيدة قراءة كاشفة أن يبين أن هذه الأجزاء، التى تبدو متنافرة من حيث الظاهر، مترابطة، تعمل جميعها فى إطار واحد، يخدم غاية واحدة، وأن هذه الأجزاء مَعَارِض مختلفة لحقيقة واحدة سلك بها الفن الشعرى هذا المسلك وأداها على هذه البنية المتماسكة فى الحقيقة.

وقبل تحليل هذه القصيدة على النحو المقبول يجب أن نكون على وعى بأن الكلمة فى الشعر لا تحمل معها معناها المعجمى فحسب ، بل تحمل معها هالة من المترادفات والمتجانسات، ولا تكتفى الكلمات بأن يكون لها معنى فقط، بل تثير معانى كلمات تتصل بها من حيث الصوت أو المعنى أو الاشتقاق أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها، كما يقول رينيه ويلك وأوستن وارين. ويجب كذلك أن نكون على إدراك عال لبناء القصيدة النحوى ـ إن صح هذا التعبير ـ وكيفية تآزر هذا البناء النحوى مع البناء الفنى مع أنه يصعب التفريق بينهما، والعمل على إيضاح هذا التلاحم. ولعلى أستطيع القول على وجه الإجمال بأن المعانى النحوية تمثل جانبًا خطيرًا من جوانب البناء الفنى لأية قصيدة فاختيار التعبير بالفعل مطلقًا، واختيار الأفعال الماضية أو المضارعة المبنية للمعلوم أو المبنية للمجهول، أو اختيار التعبير بالجملة الاسمية واختيار الضمائر أو غيرها وغيرها من الوظائف النحوية فى داخل كل جملة ـ عند الكشف والتحليل ـ كل هذا يعمل على تشكيل العمل الفنى، وإن بدا كل ذلك عفويا غير مقصود إليه [١].

---

(١) لا يمكن تجاهل محاولة عبد القاهر الجرجانى العظيمة فى هذا المجال، وإن كان يعيبها أنها اقتصرت على الجملة وحدها بحيث يتصور القارىء ـ وهو محق ـ أن هذا العمل يتعامل مع الجملة معزولة عن سياقها، والذى أهدف إليه هنا أن المعانى النحوية تتآزر مع البناء الفنى فى إيصال العمل الفنى كاملا إلى متلقيه، ويجب على الدارسين أن يتوجهوا إلى هذا الجانب بالكشف والإيضاح .

ويجب ألا نغفل التداعيات المختلفة التى يقدمها الشاعر فى قصيدته، وقد تبدو لنا وكأنها مفككة غير مترابطة الأجزاء، فإنها فى الحقيقة مترابطة متحدة متآلفة ، وعلينا أن نبذل شيئًا كثيرًا من الجهد فى الكشف عن هذا الترابط، فليست القصائد قضايا منطقية تسلم مقدماتها لنتائج محددة، ولكن القصيدة إثارة شعورية وعاطفية وفنية وفكرية معا قائمة على معمار لغوى.

وأخيرًا يجب أن ننظر للقصيدة على أنها بناء فنى معادل لمعنى أكبر من تلك المعانى السطحية القريبة التى يمكن أن تفهم من نثر الأبيات نثرًا مشوهًا عاجزًا.

بعد هذا قد أسارع إلى القول بأن القضية التى شغلت بها هذه القصيدة وقدمتها لنا فى إطار فنى متكامل هى قضية الحياة بمعناها العميق ووجود الإنسان فيها ، ومجاهدته فى سبيلها، وتحدر أيامه على سطحها ، ومحاولته النفاذ إلى سرها الخالد المتجدد، وليس فى هذه القصيدة أى نوع من الاستطراد أو الخروج عن الدائرة الشعورية التى تقدم لنا هذه القصيدة من خلالها ، ولعلى لا أكون مخطئًا حين أعتقد أن المدخل إلى هذه القصيدة وجوها المثير يكمن فى الأبيات الأخيرة منها، وهى المشهد الختامى لها ، مشهد التطهير ـ وهو هنا تطهير بالفن ـ والاستسلام الحزين الذى يؤذن بنهاية الصراع الدرامى، وهو فى نفس الوقت انتصار من بعض الجوانب، إذ تأتى هذه الأبيات مؤكدة للحقيقة الكبرى التى تشغل الإنسان فى أى عصر وفى كل مكان:

٣٥ ـ وتقول عاذلتى وليسَ لَهَا	بغَد ولا ما بعده عِلْمُ
٣٦ ـ إن الثراء هو الخُلود وإنّ	المرء يُكربُ يومَه العدْمُ
٣٧ ـ إنِّى وجدِّكِ ما تخلّدُنىِ	مائةٌ يطير عِفَاؤها أدْمُ
٣٨ ـ ولئن بَنَيْتِ لى المشَقَّرَ فى	هضْب تقصِّر دونَهُ العُصمُ
٣٩ ـ لتنقِّبنْ عنِّى المنيَّة، إنّ	اللّه ليسَ كحُكمه حُكمُ

لكن القصيدة تبدأ بداية مختلفة من حيث النسج الشعرى والصراع الدرامى عن هذه النهاية الأليمة الحزينة، إذ تبدأ القصيدة فتضعنا منذ البيت الأول فى حالة ترقب وقلق وإحساس بالتقابل الخفى والصراع بين عوامل البقاء وعوامل الفناء.

ويشيع فى البيت الأول جو من المرح والنشاط والصبوة المتدفقة المندفعة وترتب هذه الأحداث بعضها على البعض الآخر « ذكر الرباب . . فصبا » وتأتى الأفعال هنا ماضية ، فهذا أمر قد وقع ولا راد له وتلاحق فلم يمكن دفعه والتروى فيه ، لكن يعترض هذه الوفرة والحيوية المتوثبة جملة هادئة حزينة تعمل فى الخفاء على إفساد هذه الصبوة غير الحليمة « وذكرها سقم » وتلابس هذه الجملة الحالية حالة التذكر الباعثة على التوفز والطيش وتنخر فى صلبها كما ينخر السوس فى قوام شجرة عتيقة فى أناة وخفاء حتى يسقطها آخر الأمر أو يكاد . .ونحن نلاحظ فى كل من شطرى هذا البيت نغمتين أولاهما تقابل الأخرى :

ذكـــــــر الرباب وذكرها سُقْـــــم

فصَبـــــــــــــا وليس لمن صبا حلم

والنغمة الأولى يعبر عنها بالفعل وهو الحركة والحدث ، والنغمة الثانية يعبر عنها بالجملة الاسمية الحالية المتلبسة بالحدث الأول ، وهى حقيقة مقررة ثابتة ، والأولى ثابتة إيجابًا والثانية ثابتة النفى . وهذا إشعار من أول الأمر بذلك الصراع الخفى الدائر بين الحياة والموت الذى يصطرع فى نفس كل إنسان ، ومن هنا اختفى الفاعل للذكر والصبوة ، ولذلك تحفل القصيدة بعدد من التقابلات تكشف لنا عن هذا الصراع الأبدى وتقوى إحساسنا به، فالرماد الهامد يقابل « فى دار أغدرة السيدان » البقر والظباء والخيل التى تفل العدو، والدرة اللامعة العقيم تقابل البيضة المخبوءة الولود ، والوجه المشرق غير المتجهم يقابل الوجه الذى اختفى فى الشعر الجعد المتجهم وهكذا.

وعلى الرغم من أن البيت الأول يبدأ بفعلين ماضيين مستترى الفاعل مما يوحى بحالة غياب تنطبق على كل أحد، نجد أن « الرباب» فى بؤرة العين، تطرفها وتسيل ماء شئونها، وتتحدر دماء الحياة الغالية قطرة قطرة، ولا يستطيع المرء أن يمسك بها كما يمسك سلك النظام حبات اللؤلؤ الثمينة ، ولا يلبث العقد المشتمل المنظوم أن ينفرط ويخونه النظم:

ذكر الرباب وذكرها سُقْم فصَبا وليس لمن صَبَا حلْمُ
وإذا ألمَّ خيالها طُرِفتْ عينى فماء شئونها سَجْمُ
كاللؤلؤ المسجور أُغْفِل فى سلك النِّظام فخانه النَّظْمُ

نحن أمام حالة حب جارفة من طرف واحد، فالرباب المحبوبة ذكرها سقم يجلب الطيش والاندفاع والحسرة بعد ذلك، وقد آثر الشاعر اختيار صيغة البناء للمجهول فى « طرفت عينى » صونا لهذا الخيال الملم أن ينسب إليه أذى ، ولكننا نشم من الطرف الآخر رائحة الإهمال والإغفال والخيانة .

ولا يملك الإنسان أمام هذه القدرة الطاغية الغشوم إلا أن يصفى إحساسه ويصل نفسه بمنابع الحياة الأولى نفسها، وأن يجاهد حتى يستطيع الوصول إليها، فماء الشئون المتحدرة تنبع من غدران أعظم، وعليه أن يتابع من تحدرها حتى يصل إلى « أغدرة السيدان » حيث المنابع الأولى والسر الدائم، هناك سيرى الدار نفسها وما تحويه :

وأرى لَها دارا بأغدرة السـ ـيدانِ لم يدرس لهَا رَسْمُ

وهنا تبدأ المجاهدة الخاصة فيأتى الفعل « أرى » مسندا إلى ضمير المتكلم، ويختار أن يكون مضارعًا إشارة إلى هذه المجاهدة المستمرة والبحث الدائم.

وأود أن نتوقف قليلاً لنحاول تعرف هذه « الرباب » التى لها كل هذه القوة والسطوة. فمن تكون هذه «الرباب»؟ هل هى محبوبة خاصة؟ هب أنها كذلك ، فهى محبوبة على كل حال ، ولكن يجب أن ننظر إليها على أنها محبوبة من نوع

شعرى فنى حتى مع وجود التجربة الخاصة لأن التجربة الخاصة ـ إن وجدت ـ لا تتعارض ولا تتنافى مع مغزى آخر يتجاوزها.

إن الرباب تستولى على هذه القصيدة كلها من أولها إلى آخرها، وتحتل لب هذه القصيدة ومحورها الحقيقى، ولذلك تتجلى فى ألوان مختلفة وصور متعددة، وتعرض لنا فى معارض شتى ليس بينها تنافر وليس بعض أجزائها استطرادًا.

ولقد برزت الرباب فى أول القصيدة باسمهاالصريح، وكذلك فى البيت العاشر، وفيما عدا ذلك ينبث ضميرها فى كل أبيات القصيدة، حتى تظهر أخيرًا فى المواجهة، فى المشهد الأخير حيث تفقد أسلحتها بعد أن تبدت فى أشكال مختلفة وعرضت كل ما يمكن عرضه ، وحيث ينتصر عليها الإنسان الذى يستعين بقوى الخير فى نفسه فيشحذها ليدرك الحقيقة الخالدة ويعمق إحساسه بها ويتطهر من حبها ، ولذلك يستطيع مواجهتها فى أسى وحسرة :

إنِّى وجَدِّكِ ما تخلدنى ... مائَة يَطير عفاؤها أدْمُ
ولئِن بنيت لى المشقّر فى ... هضب تقصِّر دونَهُ العُصْم
لتنقِّبن عنِّى المنيةُ إنّ ... اللّه ليس كحكمه حُكمُ

لقد كان الحديث عن الرباب فى الأبيات الثلاثة الأولى حديثا عن تأثيرها المسيطر على النفس الباعث على الشجن والحسرة، وأول ما تظهر لنا فى القصيدة تتبدى فى دار لها بأغدرة السيدان ، تتصارع فيها عوامل المحو والإزالة والتغيير مع عوامل الحياة والبقاء، وتتمثل عوامل المحو والإزالة فى الرياح والأمطار التى تكمن فيها نفسها عوامل استيلاد الحياة مرة أخرى ، وتتمثل عوامل الحياة والبقاء والتجدد فى البقر والظباء . . . إلخ، وعوامل الحياة والبقاء هنا أكثر ثباتا من عوامل المحو والإزالة فهى «خوالد سحم» وقد «ثوى لها جذم» وما أبقت الرياح والأمطار مثل « الوشم» وهذه الأشياء تحمى شعلة الحياة ولهيبها من الانطفاء وإذا كانت النار قد خمدت فإن الخوالد والنؤى تحمى بقيتها من الاندثار، ولقد ولدت عوامل أخرى

للبقاء ومظاهر جديدة للحياة ممثلة فى عوامل التوالد والتجدد والاستمرار ، فالبقر والظباء حولها أولادها ــ رمز التجدد والاستمرار ــ وهناك مسارب مختلفة لهذا البقاء « تقرو بها البقر المسارب » فالدار رغم دروسها تصطخب بالحياة، فلقد خَلَّف المطر «إليهم» وهو فى أحد معانيه النبت الصغير الذى شبه به أولاد الظباء والغزلان:

٤ ـ وأرى لَها دارا بأغدرة السـ ـيدانِ لم يدرس لهَا رَسْمُ
٥ ـ إلا رمادا هامِدا دفَعَتْ عنه الرياحَ خوالدٌ سُحْمُ
٦ ـ وبقيَّة النؤى الذى رُفِعَتْ أعْضَادُه فثَوى له جِذْمُ
٧ ـ فكأنّ ما أبقى البوارحُ والْ أمطار من عَرَصَاتها الوَشْمُ
٨ ـ تَقْرو بها البقرُ المسارب واخْـ تلطَت بها الآرامُ والأدْمُ
٩ ـ وكأنّ أطلاءَ الجآذر والْـ ـغِزلان حَول رُسُومها البَهْمُ

ويأتى بعد ذلك البيت الذى يكشف عن الصلة الحميمة بين هذه الدار و «الرباب»:

١٠ ـ ولقد تحل بها الربابُ لهَا سلَف يفل عَدُوَّها فَخْمُ

ويجب ألا تفلت منا هذه الإشارة الفذة ، فهنا ضرب من « الحلول» فالرباب هى الدار والدار هى الرباب، وهما معا الحياة التى تفل عدوها، يقول الشراح : إن السلف هى الخيل المتقدمة، ويقولون: كانت العرب إذا أرادت التحول تقدم السلف على الخيل ، فنفضوا الطريق وأصلحوه حتى تأتى الظعن، فنحن إذن مقبلون على فترة من مظاهر النعمة والاستمتاع بهذا النصر ــ على أداء الحياة ــ الذى تهيأت أسبابه، وهنا تقبل الحياة بوجهها الضاحى الخادع البراق وتظهر الرباب ــ الحياة صافية بيضاء كبردية ناعمة كالدرة المضيئة، وهذا أحد وجهيها.

١١ - بَرْدية سبقَ النعيمُ بها أقرانَها وغلابها عَظْمُ
١٢ - وتُريكَ وجْها كالصحيفة لا ظمآنُ مُختلَج ولا جَهم
١٣ - كعقيلةِ الدرِّ استضاءَ بها محرابَ عرشِ عزيزها العُجْم
١٤ - أغْلَى بها ثمنا ، وجاءَ بها شَخْتُ العظامِ كأنَّه سَهَمُ
١٥ - بلبانه زَيت، وأخرَجَها من ذى غواربَ وسطه اللخمْ

وهذا الوجه الناعم من وجوه الحياة لا يتحقق إلا بالقوة، ولا يجىء بها إلا شخت العظام الماضى كالسهم الذى يستطيع إخراجها من البحر المتلاطم الموج، فهذا الوجه لا يتحقق إلا بالحرب والقتال، وأما وجه الإنتاج والخصب والتعمير فلن يتم إلا ببسط أجنحة الرحمة والحب والحنان والعمل الخفى الدائب والدفء المخصب الولود:

١٦ - أو بَيْضة الدِّعصِ التى وضعت فى الأرض ليْس لمسِّها حَجْم

إن الحياة ولود ومستمرة، وتجددها لا يتم إلا عن طريق استمرار قدرتها على التوالد ولهذا تحفل القصيدة بالإشارة إلى رموز كلها يوحى بالتجدد والاستمرار فهناك أولا « الرباب» — والرمز للحياة بالمرأة معروف قديمًا وحديثًا على مستويات مختلفة — وهناك البقر والظباء والمعزى وأولادها ، وهناك رمز أكبر وهو « بيضة الدعص » التى وضعت فى الأرض ، وتقدم القصيدة لنا هذه البيضة محوطة بكل صنوف الرعاية فهى سر الحياة المخبوء فى الأرض، وفى مقابل « البيضة » السر ، توجد « الدرة » البراقة العقيم زينة الحياة الدنيا، والرباب الحياة إما درة وإما بيضة، والبيضة المنتجة لا تحتاج إلا إلى الحنان والحب والرعاية المطمئنة والسكينة ، وأما الدرة فلن يقدر عليها إلا المحارب القوى:

١٦ - أو بَيْضة الدِّعصِ التى وضعت فى الأرض ليْس لمسِّها حَجْم
١٧ - سبقَت قرائنَها وأدفأها قَرِدُ الجناحِ كأنَّه هدم
١٨ - ويَضُمُّها دونَ الجناحِ بدَفِّه وتَحُفُهنَّ قوادم قُتم

١٩ - لم تعتذر منها مَدَافعُ ذِى ضالٍ ولا عُقَب ولا الزُّخْمُ

ومدافع ذى ضال ، وعقب ، والزخم أماكن، فالبيضة قادرة على الإنتاج فى أى مكان ما توافرت لها شرائط الرعاية والدفء والحنان.

الدرة براقة لامعة ، والبيضة بيضاء ناصعة وهما وجهان من وجوه الحياة الكثيرة المتعددة وكل منهما « كالصحيفة لا ظمآن مختلج ولا جهم » لكن هل تدوم الحياة أبدا على هذه الحال المشرقة : إن هذا الوجه الأبيض الناصع لا يلبث أن يتخفى تحت الشعر الأسود الجعد الأغم ، يقول الشراح : إن الأغم هو الشعر الكثير وأصله الغمم « بالتحريك » وهو أن يسيل الشعر من كثرته فى الوجه والقفا، إذن هذا وجه آخر من وجوه الحياة الرباب :

٢٠ - وتُضِلّ مِدْراها المواشِط فى جَعْد أغَمَّ كأنَّهُ كَرْمُ

وهنا تظهر كلمة « الكرم » لتشير إلى أصل اللذة الحاصلة من تقبل الحياة بكل وجوهها سواء أقبلت بوجهها أو أخفته فى شعرها الأسود الأغم.

هل يستطيع أحد منا الفكاك منها بخيرها وشرها وحلوها ومرها كما يقولون؟ كيف وقد ربط كل منا فى عنقه بها بحبل قصير كما تربط القرينة، ونحن جميعا نمضى فى طريق قلق المجاز، وإن بدا معبدا من ظاهره :

٢١ - هَلا تُسَلى حاجة عَلَقَتْ علق القرينة حَبْلها جذِمُ

إن كلا منا يحبها حبا شديدًا، ولكن كيف يتسلى عنها؟ وهنا تبلغ القصيدة ذروتها، ولابد من انفراج ، ولا تجد القصيدة ملجأ إلا « الناقة » فالناقة هى التى يتسع رحابها لهؤلاء المهمومين المجهدين فهى « الناقة الأم» — على حد تعبير أستاذنا الدكتور مصطفى ناصف — التى تفسح صدرها لأبنائها المتعبين من رحلة الحياة الشاقة فتمنحهم السكينة والأمن والسلام ، ولعل هذا هو السر فى أن الشعراء القدماء جميعًا كانوا يلجأون إلى الناقة عند احتضار الهم وإرادة تسليته والاستعانة عليه والتلهى عنه، وقد وصفت الناقة بأنها « أم رئال » ، ودائمًا توصف بالقوة والضخامة والعظمة كالبنيان الشامخ الذى يسع الجميع.

وفى الطريق المظلم القلق المجاز « وهو رحلة الإنسان فى الحياة » البعيد عن مصادر الرى الذى يبدو فيه الذين سقطوا دون تحقيق مبتغاهم وكأنهم القطا على الجانبين لابد من اللجوء إلى الناقة لاجتيازه:

٢٢ - ومُعَبَّدٍ قلقِ المجاز كَبَا رىٌّ الصنَاعِ إكَامه درْمُ
٢٣ - للقاربَاتِ من الْقَطَا نُقَر فى حافَتْيه كأنَّها الرَّقم
٢٤ - عارضْتُه ملثَ الظلام بمذْ عانٍ العشىِّ كأنَّها قَرْمُ

فى مثل هذا الطريق لابد من اللجوء إلى هذه الناقة المباركة لاجتياز هذه المحنة والخروج من هذا المأزق الحرج، ولابد لهذه الناقة من أن تخوض «الحرب» لكى تحقق الأمن والسكينة والسلام فهى دائمًا :

٢٥ - تذرُ الحصى فِلَقًا إذا عَصَفَتْ وَجَرَى بحدٍّ سَرَابها الأكْمُ
٢٦ - قلقَتْ إذا انحدر الطريقُ لها قلَقَ المحالة ضَمَّها الدَّعمُ
٢٧ - لحقتْ . لهَا عَجُزٌ مؤيَّدة عَقْد الفقارِ وكاهل ضَخمُ
٢٨ - وقوائم عُوج كأعمدة البُنْيان عُولِىَ فَوقَها اللَّحمُ
٢٩ - وإذا رفعت السَّوْط أفزَعها تحت الضلوع مُرَوَّع شهْمُ
٣٠ - وتسد حاذيها بذى خُصَلٍ عُقِمَت فناعم نَبْتَه العُقْم
٣١ - ولها مناسم كالمواقع لا مُعْرٌ أشاعرُها ولا دُرْم
٣٢ - وتَقيلُ فى ظل الخباء كما يَغْشى كِنَاسَ الضَّالة الرِّئمُ

وهذه الناقة القوية الخلق التى لها كل صفات القوة هذه ، ناقة مطيعة مذعان تخشى السوط وقد مهدت هذا الطريق القلق، فتركت الحصى فلقا وظلت تجاهد حتى أصبحت آخر الأمر :

٣٣ ـ كتريكة السيل التى تُركتْ   بشَفا المسيل ودونَها الرَّضْمُ

وتريكة السيل هى الصخرة التى يأتى بها السيل ، والرضم هى الحجارة الصغيرة المجتمعة بعضها إلى بعض. لقد وقفت الناقة كالصخرة في وجه السيل المندفع تحمى الحجارة الصغيرة من ورائها، ولقد أدت الناقة غايتها ومنحت الإنسان الأمن والطمأنينة فى القلب ، واستطاع أن يعبر طريقه المظلم الموحش، وكأن هذه الناقة هى قوى الخير الكامنة فى الإنسان التى تسعفه بطاقتها الهائلة عند الحاجة فتمنحه القوة الروحية الصافية لكى يعلو على متاع الحياة الدنيا وزينتها البراقة الزائلة التى قد يفقد الإنسان نفسه من أجلها فى كثير من الأحيان، ويصبح أقدر على عدم الاستجابة للإغراء الخادع الذى يتمثل فى ذلك المشقر « القصر المشيد» الذى يبنى على هضيب مرتفع لا يستطيع الآخرون بلوغه ، لتبقى فى النهاية قيم الخير والحق والجمال وليذهب كل ما عداها من الإثم والزيف والضلال.

ولا يمكننا فهم هذه الناقة إلا على هذا الوجه فهناك فى القصيدة « مائة ناقة» أخرى ليس لها مثل هذه الصفات :

إنِّى وحقـــــك مـا تخلدنى   مائة يَطـــير عِفـــــاؤها أُدْم

فهذه ناقة خاصة يؤكد ذلك أنها مع كل صفات القوة والضخامة الخرافية تتبخر فى النهاية فلا يبقى منها إلا الروح ، فالكاهل الضخم والقوائم التى كأعمدة البنيان وقد عولى فوقها اللحم وغيرها قد بليت جميعًا:

٣٤ ـ بلَّيْتُهـــــا حـــتى أؤديَها   رِمَّ العـــظامِ ويذهبَ اللّحمُ

لقد بليت كل مظاهر القوة المادية ، وبقيت القوة الروحية فى حالة من التطهير العالى مكنه من التعالى على الحياة ، وساعده على إدراك الحقيقة الكبرى فى الكون ، وأظهر له « الرباب » على حقيقتها ، فبعد أن أراقت الرباب ماء شئونه الغالية أصبحت فى آخر الأمر « عاذلة» ليس لها علم ببواطن الأمور وحقائق الأشياء ، لقد تهيأ للانفصال عنها بسلام:

٣٥ - وتقول عاذلتى وليسَ لَهَا بغَد ولا ما بعده عِلْمُ
٣٦ - إن الثراء هو الخُلود وإنّ المرء يُكربُ يومَه العدْمُ

إنها تحاول إغراءه من جديد ، ولكنه الآن أكثر وعيا وإدراكا لحقائق الأمور ولن تخدعه الدرة البراقة ، لقد تطهر وأدرك السر.

٣٧ - إنّى وجدِّكِ ما تخلّدنُى مائةٌ يطير عفَاؤها أدْمُ
٣٨ - ولئن بَنَيْت لى المشَقَّرَ فى هضْب تُقصِّر دونَهُ العُصمُ
٣٩ - لتنقبنْ عنى المنيَّة، إنّ الله ليسَ كحُكمه حكم

ثم يهتف أخيرا فى استسلام المطمئن، وقد نعمت روحه بالسكينة والسلام بعد أن أفرغت نفسه من حب « الرباب » :

٤٠ - إنى وجدتُ الأ مر أرشدهُ تقوى الإلهِ وشرَّه الإثم

* * *

الفصل الثالث

التحليل النصّى للقصيدة
(قصائد معاصرة)

المبحث الأول

معطيات التعبير

(فى قصيدة الحب والأشياء)

- ١ -

هذه القصيدة مختارة من الديوان الذى أصدره الشاعر حامد طاهر وسماه «ديوان حامد طاهر» مستندًا فى هذه التسمية إلى التراث الشعرى فى العقود الأولى من هذا القرن، إذْ كان الشعراء يفعلون ذلك دون أدنى حساسية على حد قوله[١] ومتحديًا بها أيضًا الوضع الشائع فى أسماء دواوين الشعراء المعاصرين حيث يطلق كل منهم على ديوانه غالبا إحدى القصائد فيه. ويكشف هذا الصنيع من قبل الشاعر عن روح التحدى الواثق، والاعتداد المطمئن بفنّه. وقد يوحى هذا العنوان المختار بأن الشعر الذى يحتويه الديوان شعر تقليدى، ولكن المفاجأة أن العنوان تقليدى والشعر غير تقليدى، فعلى مستوى الإطار الشكلى للقصائد نجد الديوان يشتمل على ستين قصيدة موزعة على شعر التفعيلة « الشعر الحر » و «شعر البيت»[٢] أو ما يسمى « الشعر العمودى » . وهذا الشعر بنوعيه : التفعيلى والعمودى ليس شعرًا تقليديا بحال . فالشاعر حامد طاهر قد تجاوز قضية الإطار أيا ما كان هذا الإطار ، وأصبح اهتمامه الأول هو الفن الشعرى ذاته من حيث هو فن يجذب إليه المتلقى بما يثيره فيه من أشواق إنسانية عالية، وبأساليب شعرية تفجر قضايا حيوية تتجاوز المكان والزمان المحدودين ، وتتصل بالنماذج العليا متخذةً من الواقع المحدود نقطة تفجير شعرى .

---

(١) انظر مقدمة ديوان حامد طاهر : ٤٨ .

(٢) لا يقصد بهذا المصطلح إلا أن وحدة القصيدة العروضية هى البيت، وذلك فى مقابل « شعر التفعيلة = الشعر الحر » ولا يقصد من هذه التسمية أى معنى آخر غير معروضى .

وقارىء ديوان حامد طاهر تستولى عليه تلك الأساليب الفنية التى تعد من سمات كثير من الشعر الحديث فى مرحلة صفائه الأولى، قبل أن تتلفع كثير من قصائد الشعر الحر بالغموض والانبهام ، وتتلّفف فى أردية الاستغلاق . والشاعر فى هذا الديوان لم تجرفه موجة الغموض المعتم الذى قد تصبح معه القصيدة لغوًا فارغًا، أو لغزًا معمّى ، وأحجية مصمتة ؛ فقد عصمته طبيعته الفنية الصادقة وقدرته التعبيرية من الوقوع فى هذه الدوامة المبهمة، فبقى مستعصمًا بروح الشعر الخالص، والإبداع الأصيل، أيا ما كان الإطار المستخدم فى هذه القصائد.

ولا شك أن هذه الأساليب المتنوعة تتوزع على قصائد الديوان بحيث يتحقق فى مجموعة منها أسلوب فنى معين، وقد تتشابك هذه الأساليب وتمتزج فى مقاطع من قصائد ، وقد تحصل قصيدة أو أكثر على قسط منها وافر ، ولكن هذه الأساليب الفنية فى مجملها تمثل خصائص هذا الديوان وخطوطه الأساسية فى التعبير الشعرى الذى يفضله الشاعر.

فهناك كثير من قصائد الديوان تُؤْثِرُ الطابَعَ القصصىَّ ، فتصبح القصيدة قصة شعرية، وليس هذا الأسلوب حديثًا فى الشعر العربى ، فقد كان معروفًا لدى كثير من الشعراء القدماء ، وقد حاول النقاد القدماء أن يؤصلوا هذا اللون ويرسموا حدوده ، كما فعل ابن طباطبا العلوى عندما يقول فى « عيار الشعر » : « وعلى أن الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر فى شعر ، دبَّره تدبيرًا يَسْلَسُ له معه القول ويطَّرِدُ فيه المعنى ، فبنى شعره على وزن يحتمل أن يحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام يخلط به أو نقص يحذف منه ، وتكون الزيادة والنقصان يسيرين غير مخدجين لما يستعان فيه بهما ، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه ، بل تكون مؤيدة له وزائدة فى رونقه وحسنه »[١] وضرَب مثالاً على ذلك قصيدة للأعشى يقص فيها خبر السموأل الذى أريد على أن يدفع دروعًا اؤتمن عليها ، وخُيِّر بين ذلك وقتل ابنه ، فدفع بابنه وفاء لأمانته . ويقص الأعشى ذلك فى قصيدة له ، منها قوله[٢] :

---

(١) عيار الشعر لابن طباطبا العلوى : ٤٣ .

(٢) انظر القصيدة فى ديوانه : ٦٩ ، ٧٠ (المؤسسة العربية للطباعة والنشر ، بيروت).

فقال تَقْدِمَةً إذْ قَامَ يَقْتُلُه : أشْرِفْ سموءَلُ فانظر للدَّم الجارى
أأقتلُ ابنَك صبرًا أو تجىءُ بها طوْعًا، فأنكرَ هذا أىَّ إنكارِ
فشَكَّ أوداجَه والصدرُ فى مضض عليهِ منطويًا كاللَّذْعِ بالنَّارِ
واخْتارَ أَدْراعَه ألا يُسَبَّ بها ولم يكنْ عهدُه فيها بِختَّارِ
وقال: لا أشْترى عَارًا بمكرُمَةٍ فاختَار مكرُمَةَ الدّنيا على العَارِ

غير أن القصة فى ديوان حامد طاهر قصة يبتكرها الشاعر نفسه، وليست قصة يرويها عن غيره، فهى قصة فنية، يعمل عنصر القص فيها على حبك القصيدة وتماسك أجزائها وترابط عناصرها.

ويعتنق مع الملمح القصصى ملمحٌ آخر مرتبط به يمثل طابعًا خاصًا عند حامد طاهر، وهو الطابع الحوارىّ ، وقد ظل هذا الأسلوب الفنى ينمو ويتمكن حتى إن الشاعر جعل إحدى قصائده بعنوان « حوار » بحيث يكون أفضل لها أن يقرأها صوتان :

ــ عَاصِفَةُ اللَّيلةِ أقْوى .
ــ فَلْنُرجِىءْ موعِدنا للغَدْ .
ــ لا . أَعْرِفُ رُكْنًا فى هذا الـمقْهَى .
ــ حَسَنًا ماذا تَشْرب ؟
ــ اسْمَعْ :
. . . إلخ .

وتستمر القصيدة كلها هكذا موزعة بين صوتين : الشاعر ومستمعه . ويكاد هذا الطابع الحوارى يستولى على كل القصائد ، ولا تكاد تخلو منه قصيدة. والشاعر أحد المتحاورين دائمًا. ويتنوع محاوره بتنوع التجارب المختلفة، ويقوم الحوار فى شعر حامد طاهر بتعدد الأصوات فى القصيدة فيكسبها حيوية نابعة من تعدد الرؤى والمواقف .

والقصائد فى ديوان حامد طاهر تقوم على اختيار زاوية الرؤية الشعرية، وهى دائمًا لقطة دقيقة تحتاج إلى عين فنية حادة لالتقاطها، تكشف القصيدة هذه اللقطة وتكبّرها فتتداعى بقية الجوانب فى نفس المتلقّى ، وتتوارد من خلال هذه اللقطة المحدودة المحدَّدة، وبذلك تترك القصيدةُ قارئها وهو يفكر فيما أثارته فيه، فتضىء جوانب التجربة كلها فى نفسه. وتعمد بعض القصائد إلى جعل عدد من اللقطات تتجاور فى إطار واحد فيكوّنُ مجموعُها لوحةً مكتملة فى ذهن متلقيها، ولكنه يظل يتأمل هذا التجاور الخلاق ويفكر فيه. إن القصيدة هنا تحاول أن تجمع أشلاء مبددة لا يربط بينها ذهن المتلقى عادة إلا إذا تجاورت، فيصبح هذا التجاور فى ذاته مدعاة للتأمل، وقد تتماثل هذه المتجاورات أو تتقابل، ويصور هذا التماثل أو التقابل مثيرًا للعمل الشعورىّ الحى.

- ٢ -

إن قصيدة « الحب والأشياء » (١) يتحقق فيها كثير من هذه السمات الفنية والأساليب الشعرية التى يتمتع بها هذا الشاعر :

.. وأَمامَ الوَاجهةِ المْلأَى بفَسَاتِينِ الصَّيْف ، وأَشْياء الزِّينهْ
كَانتْ تتوقَّفُ عَيْناكِ عَلَى ثَوبٍ مَعْرُوضٍ فى زاويةٍ مَلْعُونَهْ
وتَشُدِّيْنَ بكفَّيكِ ذِراعِىَ :
ــ مَا رَأْيُكَ ؟
ــ لا طَعْمَ لهُ !
ونَشُقُّ زِحَامَ النَّاسِ
نَشُقُّ زِحَامَ النّاسِ بخُطوَاتٍ مَطْعُونهْ !

* * *

(١) ديوان حامد طاهر . ص ٧٦ ، ٧٧ .

وعلى شَطِّ النِّيل المْمتَد
كنا نَمْشي سَاعات لا نُجْهَد
ونحاولُ أنْ نَنْسَى لَوْنَ الفستانْ
فَنقُولُ كَلامًا حُلْوًا عَنْ غَدنَا المفْرُوشِ بِوَرْد
وكَثيرًا مَا كُنْتِ تُغَنِّينَ قَصيدَتِىَ الأُولَى
تلْكَ الكَلمَات الخَجْلَى
عَنْ عَيْنَيْكِ
وأَشْوَاقِى
ولَيَالِى السُّهْد
فإذا جَاءَ اللَّيْلُ ، رَجَعْنَا
أَقْسَمْنا أنَّا أرْوَعُ مِنْ هَذِى الدُّنيا
والْخَدُّ على الخَد .

* * *

لَيْلَى
كَمْ مِنْ صَيْفٍ وَلَّى
والْيَوْمَ أعودُ إلى وَاجهَةِ الأمْس
فِى جَيْبِى ثَمَنُ الفُسْتَانْ
عَيْنَاىَ عَلَيْه
لكنّ ذِرَاعِىَ مُرْخَاه
مُرْخَاةٌ فِى يَأْس

فهذه القصيدة قصة قصيرة جدا ، اختار الشاعر فيها لقطة دقيقة تقوم على مقارنة حال بحال ، حال حاضرة يسترجع فيها حالاً غابرة : اليوم ، والأمس، الذراع المرخاة فى يأس ، والذراع التى كانت تُشَدّ بكفّين، الوحدة والوحشة والتفرّد ، والحب والأنس والحركة والخد على الخد . تَغَير الناسِ ومشاعرهم، وثبات الأشياء وجمودها . فالواجهة مرآة ثابتة تعكس حركة الناس المتباينة.

وقد يساعد تناول القصيدة من جانب وسائلها التعبيرية على فهم الرسالة التى تحملها بمستوياتها المختلفة حتى على المستوى البسيط الذى قد يتبادر إلى ذهن المتلقى والمتمثل فى هذه المقولة المتداولة « عندمَا نريد لا نَمْلك ، وعندمَا نملك لا نُريد» . فالمهم هو وسيلة التعبير ذاتها ؛ لأن غير الشعراء يعرفون هذه المضامين، ومهمة الشاعر هى أنه يقول ما نعرفه بطريقة لا نستطيع أن نقوله بها، والشاعر هو من يدهشنا – على حد تعبير الشاعرة إملى ديكنسون فى مطلع إحدى قصائدها: «كان هذا شاعراً ، إنه مَنْ يَستَخلص معنىً مُدْهشا من المعانى العادية ، وعطراً عظيمًا من الأشياء المألوفة التي تلاشت عند العتبة، ونُدْهش إذْ لم نكنْ نَحْنُ الذين أسرنَاهَا من قَبْلُ » – . وقصيدة « الحب والأشياء » تستخلص هذا المعنى المدهش من هذا الموقف العادى المكرور ، وتقطّر هذا العطر النفاذ من تلك الأشياء المألوفة التى يؤدى إلفها إلى عدم التوقّف عندها.

تبدأ القصيدة بالواو العاطفة « وأمام الواجهة المُلأى بفساتينِ الصيف وأشياءِ الزينة» ، وهى بذلك تختزل كثيراً من المواقف ، وتضعنا مباشرة فى مواجهة سريعة أمام الواجهة، فكأن القصيدة هى الجزء الظاهر من ذلك الحوار الداخلى المَمْرور. فهي أشبه بقمة جبل الثلج ، فحرف العطف يعطف أشياءَ على أشياءَ ، وهنا يُضْمَر المعطوفُ عَلَيْه، والقصيدة بذلك تدعونا إلى تأمله والتفكير فيه ، وهُو – لابدَّ – من جنس ما هو معروض ، وعلى شاكلته، فالقصيدة نفسها

«واجهة» لأشياء كثيرة تقبع خلفها ، واختارت القصيدة إعلان هذا الجزء وإظهاره. وتقديمُ الظرف هنا يساعد على إبراز « الواجهة » التى سوف تظهر مرة أخرى فى آخر القصيدة ، فتحاصر القصيدة كلها ، وتعطينا الإحساس بأنّها هِىَ الّتى قَضَتْ على الحب بما حوته من « فساتين الصيف » و « أشياء الزينة ». والصيف حار ملتهب كحرارة الحب فى أوله . فكأن هذا الحب قد كان شيئًا صيفيا أشبه بسحابة صيف ، وكانَ « زينة » ظاهرة خادعة ، ولم يكن عميقًا ولا مثمرًا ، والقصيدة تعرّى هذه المأساة وتكشفها وتعرضها كعرض فساتين الصيف هذه ، فواجهة اليوم هى واجهة الأمس « واليوم أعود إلى واجهة الأمس » ولكن هذه العودة كانت يائسةً كئيبةً كاسفةَ الروح . و « الأشياء » هى التى تقضى على مثل هذا النوع من الحب إذ يتحطم أمامها . إن هذا الظرف « أمامَ الواجهة الملأى . . » عنصرُ تأثير فى القصيدة ، ولذلك تقدَّم على عناصر جملته ليصبحَ تأثيرُه منصبا على كل ما يأتى بعده سواء من جملته أم من سواها من الجملِ التالية .

إن « النّعوت » فى هذه القصيدة موظفة توظيفًا جيدا بحيث يأتى كل نعت فى موضعه ليقدم ملمحًا تركيبيا فى بنية هذه القصيدة المحكمة المحبوكة، ولذلك جاء وصف « الواجهة » فى هذا الجزء المدفوع به فى المقدمة بهذا الوصف المؤثر «الملأى بفساتين الصيف وأشياء الزينة » فهي « ملأى » من وجهة نظر غير القادر على شراء شيء منها ، وأما القادرون فقد يرونها على أنها ليست كذلك، وبذلك يتحدّد مسار القصيدة إذ تبدأ بالعقبة الكُبْرى التى لا يستطيع هذا الحب أن يتخطاها أو يتجاوزَها ويعلوَ عليها ، ويؤكدُ النعتَ السابقَ نعتان آخران فى الجملة نفسها «كانت تتوقف عيناك على ثوب مَعْروضٍ فى زاوية ملعونة » فالثوب « المعروض» فيه تَحَدٍّ ظاهرٍ لعدم القدرة التى كشفتها الواجهة الملأى ويتعرض لها ويقف فى طريق هذا الحُب ، ولذلك تصبح هذه الزاوية « ملعونة» وسوف تؤدى بالضرورة إلى أن تصبح الخطوات فى طريقه « خطوات مطعونة » فوقع هذه الأشياء على نفس غير القادر يستنزل اللعنات . ومن هنا تصبح هذه « النعوت » كاشفة عن وقع هذه الأشياء على النفس ، وهذا الثوب المعروض واحد من « فساتين الصيف»

وسوف يعود مرة أخرى فى وسط القصيدة « ونحاول أن ننسى لون الفستان » كما يعَوُد مرة أخرى فى آخرها « فى جيبى ثمن الفستان » ، و«الـ» فى الفستان عهدية، فهذا الفستان باق فى مكانه ليشهد الخاتمة الحزينة لهذا الحب المحروم. فى المرحلة الأولى « كانت تتوقف عيناكِ» وفى الوسطى « ونُحاول أنْ نَنْسى لون الفستان» وفى المرحلة الأخيرة « عَيْناىَ عليه » فقد حدث إذن تبادل مواقع « عيناك» و «عيناى» . فى المرة الأولى حيث عدم القدرة على الامتلاك والشراء كانت «عيناكِ»، وبعد امتلاك القدرة عليهما كانت « عيناى » فلم تكن وجهة النظر واحدة أبدًا ولم تتحدد الرؤية من منظور واحد مطلقًا إلا فى محاولة النسيان، وواضحٌ أنها محاولة لم يكتب لها النجاح ، ولذلك كان طبيعيًا جدًا أن ينتهى الحب هذه النهاية الأسيفة .

وتكشف القصيدة فى هذا الحوار القصير جدا اختلاف منظور الرؤية، وتباين الاتجاه وعدم توافق الطريق أو اتحاده بينهما :

ــ ما رأيكَ ؟

ــ لا طعْمَ لَهُ .

وقد سُبِقَ هذا الحوارُ بجملة قصيرة كاشفة عنه «وتَشُدّين بكفَّيْك ذراَعى» فعيناها وكفّاها متجهةٌ جميعًا إلى الثوب المعروض ، وتحاولُ أن تشُدَّ كلَ شئ نحوه . والفعل « تشدّين » بدلالته يحاول الجذبَ والقسْرَ على شىء غير مرغوب فيه من جانبه هو ، وفى كفّيها ذراعٌ واحدةٌ، وأمّا الأخرى فقد بدأت فى الانسلاخ من هذا الجذب غير المحبوب ، والتحرر من أسر الماديات اللعينة؛ ومن هنا جاء الجواب المقتضَب القصيرُ الكاشف « لا طعْمَ له » ، وهذا يكشف اختلاف مَذَاق الأشياء كما اختلفت النظرةُ إليها ، فكلٌّ من الحبيبين له وجهةٌ هو مولّيها.

لقد كان هذا الحوار القصير الذى لم يَعْدُ سؤالاً واحدًا مقتضبًا ، وجوابًا مقتضبًا كذلك، كاشفًا عن طعنة عميقة نافذة أفقدتهما القدرة على الاستمرار والتحمل، فلم يجدا لهما طريقًا بين الناس، فالخطوات عاجزة والعبء ثقيل. إنَّ

الزحام يحتاج إلى قوة تؤدى إلى شق طريق فيه، ومحاولة شق طريق لهذا الحب تتكرر، ولكنّ الطعنة النافذة أَوْهَنَت القوى حتىّ إن الخطوات نفْسَها أصبحت مطعونةً جريحةً لا تقوى على المسير؛ ومن هنا تكررت الجملةُ الدالة على المحاولة «ونشُقُّ زحامَ الناس، نَشُقُّ زحامَ الناس» لكن الوسيلة مقصّرة غيرُ مستطيعة لأن هذه الشّقّ أصبح « بخطواتٍ مَطْعُونة». وماذا تفعل الوسائل العاجزة الكسيحة أمام الرغبات الطموح؟

وينتهى المقطع الأول من القصيدة وقد حمل فى داخله عوامل الفرقة وبذرة الخلاف التى سوف تنمو حتى تؤدّىَ ثمرتَها فى النهاية وحشةً ووحدةً وتفرّدًا، وقد ساعدت خصائصُ التعبير المختارةُ على تصوير هذه العواملِ الهدّامة من خلال المفردات المستخدمة، والوظائف النحوية الدالة المتمثلة فى اختيار نعوتٍ معيَّنة، ودَفْعِ بعض العناصر فى الجمَلة من مكانها، والتكرار اللَّفْظىّ المقصود ، والصيغة الحواريّة المقتضَبة الكاشفة، وتوزيعِ الضمائر توزيعًا دلاليا بارعًا بين المخاطبة والمتكلِّم إذ جاءت المخاطبة فى « عيناكِ ــ تشدّين ــ بكفَّيْكِ» فى مقابل المتكلم فى «ذراعى» ، ولم يخاطب هو إلا مرة واحدة فى « ما رأيُكَ » حيث تظهر الغلبة فى جانب على حساب الآخر ، ولكنهما يتوحدان فى الفعل « نَشُقّ » الذى يتكرر مرتين، وهو توحد أقرب إلى التفرّق ؛ لأنهما توحَّدا فى فعل « الشَّق » الذى يفصل ويفرّق ولا يجمع ويوحّد .

ويأتى المقطع الثانى من القصيدة فيه شىء من الفرح والنشوة ؛ لأن فيه محاولة للعلوّ على الضغط المادّى « للأشياء » ؛ ولأنه يلجأ إلى الذكريات المحبَّبة المنصرمة ؛ ولأنه يحاول أن يقيم معادلاً رُوحيا للأشياء ، وكأنه محاولة لتصحيح المسارِ عن طريق التَّسامى، ولكنْ ما يَزال وقع « الأشياء » ثقيلاً حتى يُخْلد بهذا الحبِّ إلى التلاشى، ويظلّ « لونُ الفستان » يَفرِش مساحةً واسعةً على هذا الفرح التذكّرى الواهنِ المَطْعون . ومساحةُ اللون هذه مساحةٌ سوداء ، وسوادُها آتٍ من الليل فى جملَةِ نهايته « فإذا جَاءَ الليلُ ، رَجَعْنا» فكأنهما يبدآن الكرةَّ من جديد، ولم يتقدما فى الطريق الممتدّ على شط النيل. وبرغم أن الهتاف الذى ينتهى به

المقطع هو « أنا أروعُ من هذى الدّنيا» نجد أن هناك كلمة تسبقه وتعمل على تكذيبه وعدم صدقه وهى الفعل «أقسمنا» فلم يعد كل منهما يصدّق الآخر ولذلك يلجأ كلاهما إلى القَسَم، وأما عبارة « والخدّ على الخدّ» فهى لمداراة الكذب الذى يتسرب من العبارة السابقة المسبوقة بفعل القَسَم.

وكما بدأ المقطع الأول فى القصيدة بظرف مدفوع به إلى الصدارة بدأ المقطع الثانى بجارّ ومجرور مدفوع به إلى الصَّدْر، وهو « وعَلَى شَطٍّ النّيل الممتَدّ ، كنّا نَمْشى ساعات لا نُجْهَد » . واختيار الكلمات فى القصيدة لا يكون عشوائيًا ، وكذلك اختيار الوظائف النحوية لها لا يكون عبثًا . ولذلك تأتى كلمات «شَطّ » و«النّيل» ونعته بـ « الممتدّ » . والنيل هو مصدر الخصب الذى يحمى الحياة، ومنه كل شيء حى بوصفه ماء، وهما بَعْدُ لم يخوضا غمارَ الحبّ ولم يغرقا فيه، بل إنهما ما يزالان على « شَطٍّ النيل » . وأمامهما شَوْط طويلٌ طويلٌ ولذلك فالشَّط « ممتَدّ » . والفعل « نمشى » فيه طراوة وليونة وليس جدا ونشاطاولذلك جاءت «لا نُجْهد» ولون الفستان ما يزال يُغشى الرؤيةَ ويضلّل عن الطريق،فتأتى جملة «ونحاولُ أنْ نَنْسى لَوْنَ الفستان» . والمعادل له هو الكلام الحلو عن الغد المفروش بورد وليس العمل من أجله. وأما جملة « وكثيرًا ما كنْت تغنّينَ قصيدتىَ الأولى تلك الكلمات الخَجْلَى عَنْ عَيْنَيْك وأشْوَاقى وليالى السُّهْدَ» فهى تودّد عاتبٌ يريد معرفةَ سبب التحوّل الذى جعل « عينَيْك » تتوقفان أمامَ الواجهة الملأى . ما الذى جرَى لعَيْنَيْكِ؟ ولماذا تحوّلتا عنّى إلى تلك الأشياء؟

إن عينيها أطلتا فى المقطع الأول من القصيدة، وأطلتا فى المقطع الثانى، واختفتا فى المقطع الثالث وهو المقطع الختامى الحزين، وفى كل مرة أطلت فيها العينان لم تتوجها أبدًا إليه ، فى المرة الأولى توجهتا للأشياء، وفى الثانية كان هو الذى يتحدث عنهما ، ولم يفلح فى لَفْتهما إليه، ولأن المقطع الثانى كان محاولة لنسيان لون الفستان تكرر ضمير المتكلمين تسع مرات « نَمْشى ــ لا نُجْهد ــ نُحاول ــ نَنْسى ــ فنَقُول ــ غدنا ــ رَجَعْنا ــ أقسَمْنا ــ أنَّا » . ومنها سبع مرات جاء الضمير فيها فاعلاً ، فالحركة واحدة منهما ، ولذلك أحسَّا

بامتلاك الغد (غدنا) وشعرا بأنهما أروع من هذه الدنيا كلها وقد كان هذا الشعور فى الواقع من طرف واحد، ولكنه كان يحاول أن يوهم نفسه ويخدعها عن الحقيقة المؤلمة . وحتى عندما استقل ضمير المخاطبة وضمير المتكلم فى هذا المقطع نجدهما وقد امتزجا فى تعانق دلالى متفاعل « وكثيراً ما كنْت تُغَنّين قصيدتىَ الأولى» وتَعَاطَفَا تعاطفَ باعث ومُستَجيبٍ فى «عَيْنَيْكِ وأشْواقى » .

ويجىء المقطع الثالث والأخير فى القصيدة مقتضبًا معبراً عن الإحساس بخيبة الأمل واليأس والهزيمة، ووحشة التفرد والوحدة، ونهاية القصة الحزينة، فى حديث إلى النفس ، بادئًا بنداء من لا يستجيب :

لَيْلَى
كَمْ مِنْ صَيْفٍ ولَّى
والْيَوْمَ أعودُ إلى وَاجهَةِ الأمْس
فِى جَيْبِى ثَمَنُ الفُسْتَانْ
عَيْنَاىَ عَلَيْه
لكنّ ذِراعِىَ مُرْخَاه
مُرْخَاةٌ فِى يَأس

إن الصيف الأول مَرَّت عَلَيْه صُيوفٌ لا يدرى عددها[1]، وواجهة الأمس مازالت تعكس ما يحدث اليوم ، و« الفستان» اللعين فى الجيب ثمنه ، والعينان عليه، لكن الذراعَ التى كانت تجذبها كفّان « مرخاة ، مرخاة فى يأس» .

ولا يظهر فى هذا المقطع سوى ضمير المتكلم المفرد وحده « أعُود ــ جَيْبِى ــ عَيْنَاى ــ ذِرَاعِى » وقد اختفى ضمير المخاطبة وضمير المتكلّمين ولم يبق سوى الوحدة الموحشة ، ونداء « لَيْلى » فى أول المقطع هو نداء للنوع كلّه ، إنها

(١) تصلح (كَمْ) هنا أن تكون خبرية ، وأن تكون استفهامية . وإذا كانت استفهامية فهو استفهام خارج عن دلالته الأصلية . والتفسير بأيهما يغنى دلالة القصيدة .

ليلى القابعة فى النَّفس، وأضاعتْها « الأشياء » من يده . وقد ظل « الفستان » يتردّد بإيحاءاته فى القصيدة حتى قضى على الحب ، والحبُّ لا يُشْتَرى بالمال . وقد تلاشى سحر القدرة على شراء الفستان ، وقد كان من قبلُ حلمًا خفيا ، وأمنية كامنة، ولكنها لم تتحقق فى وقتها الملائم .

حتَّى الذى كنَّا نظنُّ المُنَى فيهِ تلاشى سحرُه وانطفَأْ
لـمَّا وصلْنـاهُ ، وَصَلْنا وَقَدْ أدْركتِ الأشواقُ هذَا الخَطَأْ[1]

إن عبارة « عَيْنَايَ عَلَيْه » عبارة مشعة تعكس ألوانا من الأحاسيس المختلفة، بعضها يعنى تأمل هذه الدورة التى بدأت من الواجهة وعادت إليها، وبعضُها يعنى التعجب من سخرية هذا الثوب المعروض فى زاويته اللعينة لا يجد من يلبسه؛ لأنه عندما كان يوجدُ من يلبسه لم يكن يوجد ثمنُه، وعندما وجد ثمنه لم يوجد من يلبسه، وسوف يظل هذا الثوب المعروض يخايل من يراه ويتطلع إليه ، ويعملُ على امتلاكه إلى أن ينتهى بالنهاية نفسها، بحيث يتحول إلى أسطورة من الأساطير. وبعضها يعنى أن هذا الثوب المعروض فتنة للناظرين فالكل يتحوَّل إليه، وتتوقف عليه حركة العينين ، ففى أول الأمر كانت « عيناكِ عَلَيْه » وأما هو فقد قال عنه أول الأمر « لا طعم له » وها هو ذا الآن تتوقف عليه عيناه كذلك . فهل انتهى به الأمر إلى قبول ما أنكره أول الأمر وتَطعَّم مالَمْ يَرَ له طَعْمًا؟ ولكنه قبول يائس حزين . لسوف يظل هذا الثوب المعروض فى الزاوية الملعونة يعمل على قتل الحب ويطارده من كل قلب حتى يقف الجميع أمامه خائرى القوى يائسين من المقاومة حين لا تجدى المقاومة شيئًا.

وكل جزء فى هذا المقطع يَرْتَدّ فى مقابلة موحية إلى نظير له سابق فى القصيدة ، فالصيف فى أول بيت يقابله « كم من صيف ولَّى » و « الواجهة الملأى» يقابلها « واليوم أعود إلى واجهة الأمس ، و « فساتين الصيف» و «لا طعم له» يقابلها « فى جَيْبى ثمن الفستان» ، و « كانت تتوقّف عيناكِ» يرتد إليها «عَيْنايَ

---

(1) من قصيدة « الخطأ » للشاعر حامد طاهر فى ديوانه : ١٦٦ .

علّيه» ، و «تشدّين بكفّيكِ ذراعى» تقابلها « لكن ذِراعىَ مرخاةٌ مرخاةٌ فى يأس»، ولكن هذه المقابلات الجديدة كلها قد تغيرت ما عدا الواجهة والفستانَ، ولم تعد على ما كانت عليه؛ فهي كلها مُحْبَطَةٌ يائسَةٌ، فالصيف «ولّى» وولى معه كل شىء، والواجهة أصبحت « واجهة الأمس » وليست واجهة اليوم ، أو الغد، والذراع مرخاة إرخاء اليأس والقنوط. ويتضمن هذا المقطع فى الوقت نفسه سخرية الأسى لأن هذه النهاية معروفة وليست مفاجئة.

وقد بنيت القصيدة كلها من أجل تصوير هذه النهاية المعروفة من مقدماتها؛ ولذلك اتخذت حركةُ الزمان فى المقطعين الأول والثانى صيغة الماضى المتكرر «كان + الفعل المضارع » « كانت تتوقف عيناك » . وكذلك « كنا نمشى . . .» وأيضًا «كنت تغنّين» . . على حين اتخذت حركة الزمان فى المقطع الأخير صيغة المضارع وفى فعل واحد فقط « أعود إلى واجهة الأمس » . إنها عودة الذكرى المُمِضّة، وارتدادة من يُوجِعُه تصرف الزمن .

- ٤ -

إنَّ القصيدة الجيدة تبنى فيها الجمل بدقة محكمة ، وتُنْتقى لها العبارات فى عَفْويّة آسرة، وتَخْلُق الكلمات فيها سياقها الملائم ، وتتفاعل فيها عناصر التعبير تفاعلاً يعمل على إشعاع عدد غير محدود من الدلالات . وقد تنطلق القصيدة من حادثة فردية عادية أو موقف شخصى حقيقى أو متخيل ، ولكن الروح الشعرى فى التعبير عنها يعطيها طبقات من الدلالة تستجيب لكل قراءة ، وكلما أمعن القارىء تكشفت له وجوه من الدلالة وتعددت أنواع العطاء ، فليس الشعر كلامًا كل ما فيه رنين النغمات ، إنه قلب الشاعر وروحه ودمه تمسها نار الفن المقدسة[1] فتصبح كلمات على حد تعبير الشاعر حامد طاهر :

(١) للشاعر قصيدة بعنوان «النار المقدسة» ١٤٦ يقول فيها : «أعيدى فى دمى الوهج الذى يحرق. وضمينى فقد اصبحت مثل الثلج لا أروى ولا أغرق». وهو يتناول فيها تجربة العناء مع الشعر وعذاب الشاعر وفرحه به.

لا تَقُولِى : ذلكَ الشِّعرُ كلام　　كلُّ ما فيهِ رَنِينُ النَّغَماتْ
إنّه قلبِى ورُوحِى ودَمِى　　مَسَّتِ النارُ فصارَتْ كلِمَاتْ[1]

ومن هنا نجد من حق متلقى القصيدة أن يتجاوز بها الحادثة الفردية، أو القصة الشعرية — فى مثل هذه القصيدة — إلى عوالمَ رمزية كبرى تتخذ من التعبيرات فى القصيدة معادلاتٍ لها ، وهنا فقط قد يختلف الاجتهاد باختلاف الثقافة وتنوع التجارب . ولذلكَ حسبى هنا أن أقف عند حدود التعبير ومسالك الأسلوب اللغوى فى القصيدة . وما يعطيه هذا يعدّ طبقة ضرورية أساسية من طبقات الدلالة يترتَّب عليها ما عداها على كل حال ، بعبارة أخرى أقول ، حسبنا — نحن المتلقّين — أن نَستَدْفِئَ بنارِ الشِّعر المقدَّسةِ ونستضىء بها ولا نَدَعَها تحْرِقُنا.

(١) من قصيدة أولى كلمات الحب فى ديوانه : ١٥٦

المبحث الثانى

شبكة العلاقات فى القصيدة

(الآتون من رحم الغضب)

القصيدة الجيدة تصنع شبكة من العلاقات الرأسية والأفقية المحكمة. ومن خلال هذه الشبكة يتدرج بناؤها، ويتصاعد حتى يصل إلى ذروة الإبلاغ الفنى، ويتم الإفضاء الذى تُسلم به القصيدة نفسَها للمتلقى المتعاطف والقارىء البصير. وغالبًا ما تكون الصورة الأولى فى القصيدة مشيرة بمجالاتها الدلالية المكوِّنة لها إلى المجال الدلالى الذى سوف تتحرك الصور الأخرى من خلاله وتتداعى. وقد تتعدد المجالات الدلالية التى تأتى منها الكلمات وتتشكل بها الصور ، ولكنها جميعا تصبح دوال متغيرة لمدلول ثابت، فتصبح بذلك حركة السطح تنويعًا لعمق موحد، وتنغيمًا مختلف الدرجات لمعزوفة واحدة، وعلى القارىء أن يستكشف السلك الرابط الذى ينتظم هذه الحبات التى تتدرج فى حجمها من إحدى الجانبين حتى تنتهى فى الجانب الآخر بمثل ما بدأت به وتكوّن عقدًا لغويا فنيا فريدًا.

وقصيدة « الآتون من رحم الغضب » للشاعر سمير فراج تتشكل بنيتها من خلال المقطع الافتتاحى :

للنَّار رائحَةُ الرُّجُوعِ إلـــى مَدِينَتنَـــا القَدِيمَـــهْ
هى كِلْمةُ الفَتْحِ التي تَسْرِى بِهَا الشَّفَةُ الكَرِيـمَهْ
وهى البُرَاقُ بِمَتْنِه مِعْرَاجُنا فَوقَ الهَزِيمهْ
النَّارُ تَنزِعُ عن مَلامِحنا تَجَاعِيدَ الهَزِيمهْ

(*) للشاعر الشاب سمير فرّاج .

فكلمة الفتح هى التى تحقق معجزة الرجوع إلى « مدينتنا القديمة » (وإضافة المدينة إلى ضمير المتكلم من أول بيت يثبت ملكيتها المغصوبة. ووصفها بالقدم يؤكد ميراث هذه الملكية) فكلمة الفتح نارٌ تفتح الطريق إلى العودة الكريمة، وتتطهر بها من عار الهزيمة الثقيل الذى جعّد ملامحنا، وكلمةُ الفتح براق يحملنا بكفاح النضال والجهاد لنعبر هذه الهزيمة التى أرهقت وجوهنا، وغيرت ملامحنا.

يحمل هذا المقطع ضمير الجمع « مدينتنا ــ معراجنا ــ ملامحنا » ،فليست الهزيمة تخص فردًا دون آخر، والمدينة هى الهدف، والمعراج هو الوسيلة ، والملامح هى الحالة الراهنة التى يراد تغييرها وتبديلها إلى ملامح تخلو من تجاعيد الهزيمة. وقد اتخذت الجمل فى هذا المقطع صيغة الجمل الاسمية، فهى تقرر بحسم أن طريق الفتح هو الثورة والنار المطهرة التى تنضج جلد الهزيمة حتى يظهر من تحته جلد النصر.

وقد حدّد هذا المقطع باختياره لكلمة الفتح المجال الدلالى الذى سوف تشكل منه بقية الصور . فأصبحت « كلمة الفتح » هى المرتكز الضوئى المشع الذى سارت على هديه كل المقاطع، وصارت خيطًا متينا نُسِجَت حوله كل خيوط القصيدة. وقد انتهت القصيدة ــ كذلك ــ كما بدأت ، انتهت « بالكلمة » وطُلِب قولُها « فتكلموا ، كلماتكم ستكون ــ إن قيلتْ ــ وطن» . وبين البداية والنهاية تدور مقاطع هذه القصيدة التسعة عشر ــ وهى مقاطع رباعية كلها ما عدا المقطع الأخير فقد جاء من خمسة أبيات ــ على معزوفات « الكلمة» التى تفجر الغضب والثورة ، وتستمد تشكيلها من معطيات تاريخية، ونضالية معاصرة ، وتستخدم أساليب فنية فى الإشارة والإحالة المرجعية، وتؤلّف بين المتناقضات، وتصنع منها نسيجًا من التقابل الموحى بين الحاضر والماضى حيث تسقط المسافة والزمن.

وإذا كان صوت الجماعة الذى بدأت به القصيدة ، والذى يشبه نشيد الكورس أو المنشدين الذين يقفون خلف المنشد الأساسى على المسرح ــ إذا كان هذا الصوت الجماعى هو الذى طالعنا ، فإنه سوف يغيب قليلاً ويتوارى خلف

الصوت المفرد الذى يظهر فى المقطع الثاني ، ويستولى على كل المشاهد يخاطب هذا المجموع حينا ويخاطب مفردة واحدة طوال المقاطع ، وفى النهاية يتوجه بالخطاب إلى « الجماعة » التي ظهرت فى أول القصيدة . وتعدد الأصوات فى القصيدة يعطيها ضربا من الحركة والتفاعل ، واستخدامُ الضمائر فيها هو الذى يكشف عن مسار هذه الحركة.

يبدأ المقطع الثانى بصوت المتكلم المفرد ، ويخاطب هذا المجموع الذى أسمعَنا صوتَه فى المقطع الأول . وكأن هذا الصوت المفرد يفتتح الغناء فى قوة وثقة وتقرير حاسم :

لى مُفْرَداتٌ تُشْبهُ الآتينَ من رَحِمِ الغَضَـبْ
السَّالكينَ الموتَ دَرْبًا يَبْحَثُونَ عنِ العَــرَبْ
إنْ تَقْرأُوهَا تَسْمَعُوا نبضَ الشَّهيدِ وقَدْ أَحَبْ
لا تُخْدَعوا فَمِنَ القصائدِ حَمْزَةٌ وأبو لَهَـبْ

إن « كلمة الفتح » ما تزال هى المفتاح الذى يشير إلى هذا المجال و«المفردات» ــ وهى كلمات ــ تتحول إلى رجال ثائرين مجاهدين يبحثون عن الهويّة « يبحثون عن العرب» و «رَحِمُ» الغضب وَلُودٌ ، وكلما أنجب مجموعة تسلك الموت دربا للبحث والنضال فَتَفْنى ، أنجبَ مجموعة أخرى ، وهكذا دفعة بعد دفعة، ولذلك اختارت القصيدة أسماء الفاعلين والفعل المضارع « الآتين ــ السالكين ــ يبحثون » فكل من الغضب والاستشهاد والبحث متجدّد مُتَوالٍ .

ثم يتوجه بالخطاب إلى المجموع « إن تقرأوها ــ تسمعوا نبض الشهيد ــ لا تخدعوا» ونبض الشهيد هو نبض المتكلم « لى» ، وهو نبض « الشهيدة» التى علَّمَتْه « الموت الجميل » ، وقد يكون نبضَ كل واحد من مجموع المخاطَبين، فالقارىء يسمع صوت نفسه عند القراءة ؛ لأن الذى يقرأ المفردات الآتية من رحم الغضب يثور، فتتحول الكلمة به فعلاً ، ومن هنا تحولت الكلمات إلى الآتين من

رحم الغضب، والإنسان كلمة، والكلمة أصل الكون « هل كان يُعبَد ربُّكم لو لم يقل للكون كُنْ» . والشهيدُ حيّ يظل قلبه ينبض بالحياة لأن ما يترتب على شهادته باق.

ويختم المقطع بجملة النهى « لا تُخْدَعوا» ويحيل فى تعليله هذا النهى إلى مرجع متمثل فى « حمزة» و « أبى لهب » ، مستغلا فى ذلك الإشارات التاريخية الدينية التى تحيط بهذين الاسمين ، فهما أخوان وقد استشهد أحدهما ، وقتل الآخر، وكان أحدهما على حق، والآخر على ضلال ، الأول استشهد فى سبيل الإيمان والحق، والآخر قتل فى سبيل الدفاع عن الكفر والباطل. والقصائدُ كذلك بعضُها يجاهد فى سبيل الحق فهو نار لها رائحة الرجوع ، وبعضُها « لهبٌ» خادع مضلل ليس له سوى رائحة الهزيمة والضلال.

فى المقطع الثالث يظل صوت المتكلم المفرد واضحًا، ولكن يتوجه بالخطاب إلى « مفردة» ويتحول المجموع إلى حالة غياب. والمخاطبة هنا « عَنْك ــ علَّمْتنى الموتَ الجميل ــ علَيْك ــ وهى « الشهيدة » الباقية التى تملأ الدنيا غناء ببكائها، والمجموعُ هنا « كلّ النّاس ــ أخبرتُهم » . وهنا يصبح « المتكلم = الأنا » واسطة بين « الشهيدة » والمجموع « نحن ــ هم » الحاضر الغائب ، فكأن الشهيدة توحى للمجموع عن طريق « المتكلم » لأنهم يسمعونها من خلاله ، وهو يقوم بوظيفة التبليغ « حدَّثْتُ كلَّ الناسِ عَنْك ــ أخبرتُهم » بعد أن يتعلّم هو أولا منها « علَّمْتنى الموت الجميل » . فالرسالة واضحة محددة ، وهى تَعَلُّم الموتِ الجميلِ وتَعْليمُه . ولا يتم التعلّم إلا باللقاء المباشر « أنّا تلاقَيْنا يقينا بعد شك » . فقد وضح السبيل.

وقد وضحت التقابلات فى هذا المقطع ، فالحديث مع كل الناس مِنْ خَلْفِ سُورِ مراجعى، ولقاء المتكلم الحىّ، مع الشهيدة ، واليقين والشك ، والشهيدة التى تملأ بالدنيا ولم تغب عنها، والغناء والبكاء ، والموت الموصوف بأنه «الجميل»، والمتكلم الماثل فى مقابل « نثرتُ أيامى » وأخيرًا « كلّ النّاس» فى مقابل « شهيدة » واحدة .

ويستمر المقطع التالى امتداداً لسابقه، وإن كان يثير إحالات أخرى جديدة، مع استمرار الامتياح من مجال « الكلمة » كذلك ؛ إذ جاء فيه « أرتّل » و«سورة» غير أن الترتيل فيه بالدم :

بِدَمِى أُرتّلُ سُورةَ البِكْرِ التى حَمَلَتْ بجيـلْ
فأجَاءَها جَمْرُ المخَاض إلى جُذُوع المُسْتَحِيـلْ
فأتَتْ به فى كَفّه الأَحْجَارُ والثَّأرُ النَّبيــلْ
جِيْلٌ سيمْسَحُ عَنْ عُيُونِ مَدِينَتِى اللَّيْلَ الطَّوِيلْ

إن البكر التى حملتْ مفارقةٌ مدهشةٌ ذكَّرت بمريمَ عليها السلام ، وهى بكر حملت بعيسى عليه السلام، وهو المخلّص ، فاستدعت التركيبَ القرآنيّ الذى أوحى بالصياغة التالية له « فأجاءها جمر المخاض إلى جذوع المستحيل ــ فأتت به. . .» فاستوحاه دون أن ينقل نصه، وكسر فيه المألوف ، وأخلف التوقع فجعل للمخاض جَمْرا، وتجسَّم المستحيلُ نَخْلاً ، له جذوعٌ، وأتتْ به « فى كفه الأحجار والثأر النبيل» . والأحجارُ مقرونة بدافعِ الثأر النبيل هى التى ستمسح الليل الطويل الجاثم، والمحمول به هنا جيل بأكمله ــ سوف تصحو المدينة كلها على وقع حجارته التى ولد بها ليرد بها ثأره على من ظَلَمَهُ ، فَكُلٌّ منهم يحمل قطعةً من «أرضه» يرمى بها الغاصبين لتشير أن الأرض تَلْفِظُهم.

ويحفلُ المقطع التالى بإشارات مَرْجعيّة للمظلومين « زينب والحسين » و«كربلاء » :

بدموعِ زَيْنَبَ كُنْتِ تبكينَ الّذى للموتِ جَاءْ
وتَشَقَّقَــت شفتاكِ من ظَمأِ الحُسَيْنِ بكَرْبلاءْ

والخطاب ما يزال مستمراً للشهيدة التى لم يُصَرَّح باسمها حتى الآن ، ولكنها أحيطت بكل مظاهر التقديس والإعزاز، فهى « البكر » التى حملت بجيل، وهى زينب التى تبكى مَنْ جاء للموت وهى الحسينُ الشهيد المظلوم.

وتلتقى الحسرة والسخرية فى البيتين التاليين :

مَنْ ذَا سَيُدْرِكُ أنَّ مَوْتَك كانَ مِنْ أَجْلِ الْبَقَاءْ ؟

الحسرة على عدم فهم المجموع لقدر هذه الشهادة وعدم الاستجابة لها، والإحساس بأن الذى يقدر هذا كله هو الجيل الجديد الذى حملت به ، لأن المعاصرين لا هُونَ مشغولون بتفضيل الفرزدق أو جرير فى الهجاء لا فى النضال، ومن هنا جاءت هذه الجملة الساخرة:

والنَّاسُ تَسْأَلُنى : الفرزدقُ أَمْ جرير فى الْهجَاءْ !

و« الناس » هنا هم « كلّ الناس » فى « حدثتُ كلَّ الناس عنك » فهم لم يستجيبوا للدعوة بعد ، ويتجاوب « الفرزدق » و « جرير » مع « القصائد » = حمزة، والقصائد = أبى لهب « كما يتجاوبان مع « أشعارى » فى :

لا تَسْأَلِيني أينَ أَشْعَارِى سَيَسْحَقُنى السُّؤَالْ

وتتحول السخرية من « الناس » إلى اتهام صريح لهم :

هُـــــمْ حَرَّفُوا أَشْعَارَنَا كيلا تُبَشِّرَ بالْقِتَالْ
واسْتَأْنَسُوا كلْمَاتِنا كَىْ يَعْرِضُوها فى احْتِفَالْ

ولذلك فليست هذه أشعارًا حقيقية ، ولا كلمات « للفتح » ومن ثم يتوجه إلى « الشهيدة » فيصرّح باسمها لأول مرة :

فاسْتَفْتِحى أنتِ القَصِيدَةَ يا (سَنَاءُ) بالاشْتِعَالْ

وقد جاءت « القصيدة » بالتعريف ، إشارة إلى أن هذه القصيدة هي القصيدة الحقيقية ولا قصيدة سواها، وكما فتحت القصيدة بالبيت « للنّار رائحة الرجوع..، هى كلمة الفتح التى تسرى بها الشفة الكريمة» يطلب الفعل (استفتحى) من «سناء» أن تبدأ القصيدة الحقيقية بالاشتعال و « سناءُ » « القصيدة قد تكون الشهيدة سناء المحيدلى ، وقد تكون الشرف والارتفاع بالمعنى اللغوى . فالشرف الحق أن تكون القصيدة استشهادًا واشتعالاً ، ونارًا ، وأن تكون القصيدة «حمزة» ، وبالاستشهاد يبدأ حب الوطن الحق.

وتأخذ المقاطع بعد التصريح باسم « سناء » فى رفرفة حب حزين أسيان تمثل فى جمل استفهامية تبدأ باسم الاستفهام « مَنْ » فتمثل بحثًا عن « بطل » جديد يواصل مسيرة الحب ، حب « القصيدة » المشتعلة ، وعزف الجهاد طلبًا للثأر «والحب يقتلنا لنبعث من جديد » .

مِنْ أَوّلِ الحُبِّ انطلَقْنا مَنْ سَيَبْلُغُ آخِـرَهْ ؟

مَنْ سَوْفَ يَزْرعُ قُبْلَةً فَوقَ الجِبَاهِ الضَّامِرَهْ ؟

مَنْ بَعْدَ عَزْلِ ابنِ الوليدِ أتى يَقُودُ عَساكِرَهْ؟

ثم يتحول الخطاب إلى « سناء » « فَلْتُقْبِلى . . » وبعدها « فَلْتَرْجِعى . . . » وبعدها « فَلْتُرْجِئى وَعْدَ الهوى » وبعدها « فَلْتَمْلَئى صَدْرى . . . »

فَلْتُقْبِلى . . مَدَدٌ عُيونُك والحروفُ مُحَاصَرَهْ

إن « الحروف المحاصرة » هى مقابل الأشعار التى حرفت ، والكلمات المستأنسة. والرؤية الواضحة هى المدد « مَدَدٌ عيونُك » و « نحن فى شوق حبيس » للعيون المطلقة التى تمتلك هذه الرؤية فى الليالى المغلقة وتتأكد « العيون » بتكرارها:

فَلْتَرْجِعى تَاءَ انتظَارِى فى اللَّيَالى المُغْلَقَهْ

ودَمِى اشْتِيَاقٌ يا حَبِيبَةُ للعُيُونِ المُطْلَقَـهْ

نَبْضى تلا عَيْنَيْـكِ ديوانًا وقَلْبى حَقَّقَـهْ

غير أن الوصول إليها لن يكون إلا بسلوك الدَّرْب نفسه ، وهو دَرْبُ الموت والاستشهاد :

قَالُوا : تَرَاها واقِفًا مِنْ خَلْفِ حَبْلِ المِشْنَقَهْ

ويجثم الحزن على كل شىء فى المقطع التالى ، ويثقل الحروف فلا تستطيع الحركة داخل الكلام، ومن خلال الحزن الراسى نرى تاريخنا المجهد الذى تحول

إلى صدأ هشّ على السيوف ، وما علينا إلا أن نزيل هذا الصدأ ونجلوالسيوف مرة أخرى ، ولن يكون ذلك إلا بأن نفعل كما فعلت « سناء » :

هَذِى جِبَالُ الحُزْنِ رَاسِيَةٌ عَلَى صَدْرِ الحُـرُوفْ
فَبِها أرى تاريخَنا هشّا على صَدَاِ السُّيُـــوفْ
فَدَعُوا الفتاةَ لحبِّها فَلَسَوْفَ تَخْترِقُ الصُّفُـوفْ
صَلَّتْ هَوًى وَتَلت بمَسْجِدِ حُبِّها سُوَرَ النَّزِيفْ

وتعود القصيدة بعد هذه الوقفة الحزينة إلى التوجه إلى « سناء » بالخطاب وتقيم علاقة بين المخاطبة وضمير المتكلمين ، إذ يتّحد « المتكلم مع « المجموع أى أنه قام بالإبلاغ والتلقّى المباشر ، وبعد أن كان هناك ثلاثة أصوات : المتكلم، والمخاطبة، والمجموع الذى يتكلم حينا ويغيب حينا آخر ، أصبح هنا جانبان فقط «المخاطبة = سناء » بدلالاتها ، والـ « نحن » بدلالاته كذلك ، فلم تعد هناك وساطة بين « المخاطبة » و «المتكلمين » فقد اتحد المنشدون مع المغنى الأساسى ، وقد نجحت الرسالة فى تحقيق هذا القدر من المشاركة ، وقد خرجوا إلى حد ما عن سلبية الصمت ، ومن هنا أخذت الأفعال المتعدية « أَحَبّ » و « ذَكَّر » حركتها من فاعلها وهو « تاء الفاعلة » ومفعولها وهو « نا » المتكلمين « أحبتْنا » و «ذكَّرتْنا» وحركة الحب الأولى ممهِّدَة :

أحببتِـــنـــا وصَعَدْتِ بالأشْواقِ من قَاعِ الـــوَرِيدْ
وصَرَخْتِ بالحُبِّ : اخْرُجوا من بَيْنِ جُدْرَانِ النَّشِيدْ

وتأتى حركة الحب الثانية دافعةً ومثيرة وفعّالة ومطهّرة :

أحبَبْتِـــــنا والحُـــبُّ يَقْتُلُنَا لنُبْعَثَ منْ جَـديـــدْ
ذَكَّرْتنـــا أنَّ الرَّصَـــاصَـةَ مَـاءُ غُسْـلٍ للشَّهِيـــدْ

ويعود المقطع التالى إلى إفراد « المخاطبة » واستيلائها وحدها على أجزائه،وكأن هذا المقطع تراتيل فى معبد الحبّ الذى نجحت المخاطبة فى زرعه واستنباته وأشرقت به حياة جديدة .

تلكَ التَّرَاتيلُ النَدِيَّةُ فى الصباحِ صَدًى لِهَمْسِكْ

أشرقَت بَيْن المُفْرَدَات فصِرْنَ أقْمَارًا لشَمْسِـــكْ

ما سَقْطَةُ الشُّهَدَاء مَوتًا إنَّها رَقْصٌ بعُرْسِـــكْ

لنْ يكتُبَ التَّاريخُ عَنْك فَأنْتِ تَاريخٌ بنَفْسِـــكْ

لقد حدث الالتحام ، وتحقق ما يشبه المعجزة ، ومن هنا يأتى السؤال التالى معبرًا عن الدهشة أمامَ تحقق هذا اللقاء الذى سوف يؤتى ثمارَه:

كيْفَ الْتَقَيْنا يَا ابنَةَ الرُّكْنِ النَّدِىِّ مِنَ الزَّمَانْ

وترجع القصيدة مرة أخرى إلى ضمير المتكلم الذى اتحد من قبل مع «المتكلمين» واتحد مع المخاطبة الملهمة :

وأنا ابْنُ أيَّامٍ يُثِيرُ سُعَالُها شَبَقَ الدُّخانْ

وتقوم المقابلة هنا بين « ابن الركن الندىّ من الزَّمان » من جانب ، وبين «ابن الأيام المخدَّرة المغيَّبة ، التى يثير سعالُها شبق الدخان» من جانب آخر ، بَين الخصب والنضارة والحيوية والجدّة والطهارة ، والرؤية الغائمة والطاقة المهدَرة والسعال الكليل، لأن المقابلة حادة صارخة يأتى هذان البيتان :

فَلْتَرْجِنى وَعْدَ الهوَى وحديثَ زَهْرِ الأقْحُـــوَانْ

فَأنا إذا انْتَحَبَ الرَّصَاصُ أضِجُّ مِنْ ضَحِكِ الْكَمَانْ

وتقوم المقابلة هنا أيضًا بين « انتحاب الرصاص» و « ضحك الكمان » لتؤكّدَ المقابلة السابقة ، حيثُ ينتج الركنُ الندىّ من الزمان انتحابَ الرصاص، ولكنّ السعال وشَبَق الدخان يُنْتج ضَحك الكَمانْ، ولكنّه ضَحكٌ كالْبُكَاء. وتؤدى هذه المقابلة الكاشفة إلى صحوة ، ويُؤْتى الحبُّ ثمرتَه، وتظهر الدعوة إلى التحول إلى تغذية نهر الثأر لتحققَ العودةَ إلى المدينة القديمة :

الثأْرُ نَهْرٌ رَافِضٌ شَطَّيْهِ فَلْتَكُنِ الرَّوَافِدْ

أنا عائدٌ لحبيبتى ، والتينِ والزيتونِ عائدْ
لأشُدَّ لَحْمَ قضيَّتى مِنْ بَيْنِ أسْنَانِ الْجَرَائدْ
وَمآذِنُ الأقْصى ستَصْفَعُ وَجْهَ نَجْمَاتِ الْمَعابِدْ

يعود الخطاب مرة أخرى إلى « المخاطبة» عرفانا وشكرًا بعد وضوح الرؤية ويظلّ هذا الخطابُ يرقّ ويترقرق ويَرْقَى حتى تتحولَ « المخاطبة » شامخةً إلى زُجَاجات مُسيلة للدموع ، وتقترن فى الضمير بالمسجد الأقصى ، والجبال الرواسى الخوالد الثابتة ، والأجداد الذين حاولوا الصعود وأجهدهم السعى من أجله، وتصفو حتى تصير زهرةً تخص حروف الشعر الفعّال بالعبير، وتصبح غمامةً تَمْسحُ الهجير عن العبارة وتمدّها بماء الحياة ، وتغدو حمامةً تبنى عشها بين السطور أمْنًا وسلامًا ، وأخيرًا تتحول فى نهاية الخطاب إلى « كلمة » معشوقة محبوبة:

إنّى أحبُّك كِلْمةً خرجَتْ مع النَّفَسِ الأخِيرْ

ومع تنوع مسار القصيدة لم تختف « الكلمة » ، بل كانت توحى دائمًا باختيار المجال الدلالى ، ومن هنا حفلت الأبيات السابقة بالمفردات الآتية من هذا المجال « فالحروف محاصرة » و « تلا » و « ديوان » و « صدر الحروف » و «تَلتْ سُوَرَ النزيف» و « جدران النّشيد » و « التراتيل النديّة » و « صدّى لهمسك» و«المفردات» و« كتابة التاريخ » و « حديث زهر الأقحوان » و « أسنان الجرائد» وتتركز هذه كلها لتصبح فى نهاية الأمر « كلمة » تساوى « المخاطبة » التى صَوَّرتِ المثالَ المنشود.

إنِّى أحبُّك يا زُجَاجَاتِى المُسِيلَةَ للدُّمُـــوعْ
ذكَّرتِنى بالمسجدِ الأقْصَى وَقد بكَتِ الشُّمُوعْ
بجبالِنـــا وسُعَالِ جَدّى حين يُجْهِدُهُ الطلوعْ
فَلْتَملئِى صَدْرى دخانًا إنه عَلَمُ الرُّجُـــوعْ

* * *

إنى أحبُّك زهرةً خَصّتْ حروفِى بالْعَبِيـــــــرْ
وعمَامَةً فى الصَّيف تَمْسَحُ عن عباراتى الهَجِـــيرْ
وحَمَـــامةً بالحبْرِ تَبْنى عُشّها بيْنَ السُّطُــــــورْ
إنّى أُحِبُّك كِلْمةً خَرَجَتْ مع النَّفَسِ الأخيـــــرْ

وإذا كان النفس الأخير قد خرج ، فقد خرجت معه « الكلمة » التى لا تموت، وسوف تظل « عَيْنا » المخاطبة هاديتين برؤيتهما الواضحة ، وسوف يرى «المتكلم» من خلالهما الكون كله، وسوف يتحول ، إلى القيام بدورها فقد نجحت الكلمة ــ الفعل فى التحويل والتغيير، فسوف يصير النبضُ رصاصا، وكل دقة سيصوبها القلب إلى غايتها ، ووقْعُ الرصاص يصيرُ مثل وَقْع القبل ولن يصير بعد اليوم « حرف علة » بعد أن لخصت « المخاطبة ــ المثال » كل أفعال الجهاد:

عَيْنَاكِ أَصْلَ الكَائنَاتِ فكُلُّ شَىءٍ فِيْهِ رِقَّـــهْ
مِنْ أَوْجهِ المدنِ الرُّخَامِ إلى انحِنَاءَاتِ الأزِقَّهْ
حَتَّى الذى جَعَلَ المَسَافةَ بيننَا فى الصَّدرِ طَلْقَهْ
نَبْضِى رَصَاصٌ والفُؤَادُ غَدَا يُصَوِّبُ كَلَّ دَقَّهْ

* * *

وَقْعُ الرَّصَاصةِ فى الفؤاد كأنه إيقاع قُبْلَهْ
مَرَّتْ علَى شَفَتَىْ مُحب أكَّدَتْ بالموتِ قَوْلَهْ
أنا حاملٌ عَيْنَيْكِ بُوصلَةً ونَجْمًا كُلَّ رِحْلَهْ
لَخَّصْتِ أفْعَالَ الْجِهادِ فَلَنْ تَرَيْنِى حَرْفَ عِلَّهْ

ويستمر المقطع الذى قبل الأخير فى مخاطبته المكثّفة المركزة ، ويؤكد دور الكلمة ــ الفعل ــ التى تقاوم السكوتَ القاتل ، لأنه « السكوت » أو هى من خيوط العنكبوت ولا يستطيع حماية من يلوذ به :

عَيْناكِ تِرْيَاقٌ يُقاوِمُ فى الحشا سُمَّ السُّكُـــوتْ

كتَبُوا كَمَا قَرأوا ، وأَكْتُبُ فى هواكِ كما أَمُوتْ

كَمْ قُلْتُ للنّاس اخرُجوا فالمَوْتُ يَقْتَحِم البُيُوتْ

لسْنَا أبا بَكْرٍ وصَاحِبَه وَرَاءَ العَنْكَبُـــــــوتْ

فقد انتهى عهد المعجزات الخارجة عن طاقة الإنسان ، ونحن الآن فى عصر المعجزات البشرية التى يخلقها الإنسان بالكفاح و « الكلمة » المجاهدة المشتعلة .

ويتوجه المقطع الأخير إلى « المجموع » مرة أخرى ، وتكتمل بهم الدورة ، فقد بدأ المقطع الأول فى القصيدة بالنشيد الجماعى الذى يمجد كلمة الفتح، ودارت القصيدة كلها حَوْل « كلمة » من كلمات الفتح ، وها هى ذى تعود بالخطاب إلى تحريك المجموع ليصير كل منهم « كلمة » من كلمات الفتح الفاعلة ، ويزيد هذا المقطع بيتًا عن بقية المقاطع ، وإذا كانت « كلمة الفتح » تؤدى إلى الموت الجميل أو الشهادة ، وليست سقطة الشهداء موتا ، فإن « الصمت » يؤدى أيضًا إلى «الموت العطن » وشتان بين موت وموت . ويبدأ المقطع بجملة اسمية تقريرية تؤكد حقيقة ثابتة :

الصَّمْتُ أوسعُ مـدْخَـلٍ لمخازِنِ الموتِ العطِنْ

ثم يتوجه الخطاب عن طريق فعل الأمر « فتكلّموا » الذى يتكرر مرتين :

فتكلّموا كَىْ تَغْسِلوا أنْفَاسَكُم مِنْ ذا الــدَّرَنْ

قُتِلَ الحسيْنُ لِكلْمةٍ وبِدُونِها قُتِل الْحَسَــــنْ

الكلمة هى الحياة ، وهى الموت الشريف ، وعدم الكلمة فناء وموت ذليل ، والكلمة أصل الكون ، وفى البدء كانت الكلمة :

هَلْ كانَ يُعْبَدُ ربُّكم لَوْ لَمْ يَقُلْ لِلْكَوْنِ كُـــــنْ ؟

إن الوطن نفسه لا يُصْنَع إلا بكلمة فتكلّموا كى تصنعُوا أوطانكم:

فتكلَّموا ، كِلْمَاتُكم ستَكُون ــ إنْ قِيلَتْ ــ وطَنْ

إن الشاعر هو الذى يصنع ما يسمى « اللغة الشعرية » لا من خلال المحتوى أو الأفكار ، بل من خلال بناء الكلمات ، وقد حفلت هذه القصيدة بأنساق مختلفة من التراكيب التى أقامت علاقات جديدة مدهشة ، وبنت نفسها على «الكلمة » وكوَّنَتْ من مجالاتها شبكة دلالِّية وظلّت تتدرج فى تصاعد فنى حتى بنَتْ منها فى النهاية « وطَنًا » يتحرَّر بمقدارِ حريّة الكلمة ، ويتقَيَّد بقَيْدِها.

المبحث الثالث

رؤية الحاضر فى الماضى

(أصوات من تاريخ قديم)

يتسع وجدان الشاعر ، ويرحب قلبه ، بحيث يكون قادراً على استيعاب العالم كله، ويتمدد الزمن فى نفسه ويتجمع بحيث يستطيع أن يراه بلمحة خاطفة رؤية واضحة ، ويتلاقى الحاضر والماضى والمستقبل لديه ، ويستشعر هذا كله بقلبه البصير وحسّه النافذ ، وهو وحده القادر على أن يسمعنا صوت القرون من أجل إضاءة الحاضر وكشف المستقبل ، فقلبه الكبير دائمًا على سفر لا يمل الترحال:

يَجُوبُ بَدْءَ الكَوْنِ والخِتَامْ

ويُلْحِقُ القَادِمُ بالذِى مَضَى

فِى رِحْلَةِ الَمعْنَى وَفِى قَافِلَةِ الأَيَّامْ

وهو يتجول بين هذا وذاك حاملاً مصباحه فى يده بحثًا عن الخير والحق والجمال، ومصباحه هو الكلمةالمضيئة الكاشفة التى تتخطى سياج الزمن ومحدودية المكان .

وقد يقول ما يظن الآخرون أنهم يعرفونه، ولكنه يقول بطريقة مختلفة تجعل الآخرين لا يكتفون بمجرد فهمه ووضعه فى الذاكرة لينسوه فيما بعد ، بل إنهم فى القصيدة يجب أن يشعروا به وأن يواجهوه ويعيشوه ويروا أنفسهم فيه.

« أصوات من تاريخ قديم » عنوان قصيدة للشاعر فاروق شوشة فى ديوانه « العيون المحترقة » ص ١٢٠ الذى صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٧٢، وهذه القصيدة قد كتبت قبل ذلك التاريخ ونشرت فى مجلة «الآداب» بعد نكسة يونيو سنة ١٩٦٧

وقصيدة « أصوات من تاريخ قديم » للشاعر فاروق شوشة تحدثنا عن «سيف الدولة» و« أبى العلاء المعرى »، و « عنترة » العبسى ، وكل منا يعرف القليل أو الكثير عن هؤلاء ، ولكن القصيدة تجعل كلا منا يفكر بعد قراءتها للمرة الأولى : هل هؤلاء من أعرف وأقرأ أخبارهم وأشعارهم ؟

والتناول الشعرى بطبيعة الحال يجعل الإجابة عن هذا التساؤل أكثر تعقيدًا وأعمق من مجرد الإجابة بالنفى أو الإيجاب السَّاذَجين. ولا يحتاج قارىء هذه القصيدة إلا إلى أن يصغى باهتمام وتعاطف شديدين إلى هذه الأصوات ، ويعاود استيضاحها حتى تُبين له عن ذات نفسها .

ولعل القراءة الثانية تكشف أن هذه الأصوات ليست فى الحقيقة إلا صوتًا واحدًا، هو صوت الشاعر نفسه، وهذا الصوت الواحد له رجعان من صوت أبى العلاء وعنترة، والصوت برجعيه يرمى إلى إثارة وقد الهمة الخابى بمحاولة الرجوع إلى الصفاء والنقاء والكرامة والفروسية والشجاعة وعشق الحرية الذى يستلزم التضحية والبذل والفداء ، وهذه الأمور كلها تجعل هذه القصيدة من قصائد التبشير والرؤية على البعد.

لقد جمع فاروق شوشة هذه الأصوات فى إطار واحد ، وحاول أن يرسم بها صورة مثلى للإنسان الذى ينشده فى تلك الفترة الحالكة من تاريخ الأمة وكأنه يجمع أشلاءه ويحاول تركيبها ويبعث فيها الروح من جديد ، ويعتصر القرون والأجيال ليجعل من هذه العصارة المركزة أصباغًا لريشته فى البناء الشعرى.

وليست هذه الأصوات من التاريخ القديم حقيقة، بل هى جميعًا صوت الشاعر المعاصر يبكى عصره ويستنهض الأصوات الغابرة من خلال القرون — ولنلاحظ أنها أيضًا أصوات شعراء — ليخلط بأصواتهم صوته حتى يرتفع النداء ويقوى نفير الصحوة فيوقظ النيام، ويخز الموتى فيحييهم ويعيد إليهم الدم فى العروق :

فلعَلّ الفَارِسَ يَصْحُو ، يَنْهَضُ مِن كَبْوَتِه
يَـمْسَحُ صَدَأ الأحْزَانِ
ويَغْسِلُ عَارَ الأشْعار .

إن الشاعر دائمًا يؤمن بأن الشعر يعيد بناء الإنسان والحياة من حوله، ولكن هذا مشروط بأن يكون ثمة متلق ذو روح مخصبة تستجيب لداعية الحبّ ويزهر فيها غرس الشعر . وعندما يكثر الشعراء فى أمة ولا تكون هذه الأمة على مستوى ما يدعو إليه الشعر من يقظة الوجدان وعمران النفوس وتحقق الطهر والنقاء والامتلاء بالحياة فإن الشعر حينئذ يصبح عارًا يجب أن يغسل ، ويتحول الشاعر إلي دمعة ساخنة فى عين بلاده، ومع هذا لا يكف عن المحاولة لأنه مدفوع بموسيقى الحياة التى تعزف فى داخله :

تَدْفَعُنِى مُوسِيقَى لَم تَعْزِفْهَا أرْضُ بِلادى مُنْذُ سنين
وأُنَادِي
من قَاعِ الحُزنِ أُنَادِي
فَأَنا يا سيفَ الدولَةِ دَمْعٌ فِي عَيْنِ بِلاَدِي.

يتألف بناء هذه القصيدة من ثلاثة أصوات ، الأول بعنوان « سيف الدولة» وهو بمثابة نفير الصحوة العام ، ثم يتبعه صوتان آخران يمثلان نشيد الألم ونشيج الحسرة والضياع، جعل الشاعر عنوان أحدهما « أبو العلاء » والثانى « عنترة » .

ونحن لا نلبث كثيرًا عندما نستمع إلى الصوت الأول « سيف الدولة » حتى نجده يتحول بعد قليل إلى « سيف الدين » ولعل هذه إشارة إلى « صلاح الدين » قائد العروبة الذى صار رمزًا لانتصارها :

وتَحْتَ لِوَائِكَ يا سَيْفَ الدِّين
تُثْقِلُنِى بَاقَاتُ النصْرِ وتحملنى أعناق المنصورين .

ويتحول من سيف الدولة وسيف الدين إلى « سيوف العرب » :

ياسَيْفَ الدَّولة

كُلُّ سيوفِ العُرْبِ تُصَلْصِلُ فى الأغْمَاد

تَهْمِسُ فى صَدَأ الأَقْفَال

وتبدأ القصيدة بدخول حلب الشهباء تحت لواء النصر ، وتحت لواء النصر تذوب كل الأحزان وتَّمحى ، ولا يكون للجراح ألم، وفى غبار الفتح لا يُرى غير باقات النصر وبيارقه وتتلاحق الأحداث ، وتسقط الروابط اللغوية فى القصيدة فنسمع ـ أو نكاد ـ لهاث الخيل فى عدوها المظفر ، وتجتمع المتقابلات دون أن نحس هذا التعارض لتكشف عن نشوة الانتصار ، فلا يهم إن كان « طليقًا أو مأسورًا » أو « طعينًا أو منصورًا » ، وتصبح صدور الأعداء كلها صدرًا واحدًا، ودروعهم كلها درعًا واحدة تُطعَن بضربة واحدة، وتتوالى الأفعال المضارعة فى مفتتح القصيدة « أدخل . . أغزو . . أطعن أهتك ، أجمع أتحوّل » وتختم بالفعل الأخير « أتحوّل » ليكون هذا التحول بداية التحول للواقع المر الأليم ، وتتحول جلبة المعارك المثيرة لغبار الفتح إلى أصوات خافتة مكتومة مثل الصلصة فى الأغماد، والهمس فى صدأ الأقفال ، والحمحمة فى الأوتاد والصهيل فى نوبات التذكار ، ولكن هذا كله يشير إلى بارقة الأمل فمادام فى الداخل وجيب وحركة فلابد ستظهر يومًا لتعاود حركة التاريخ وتُرجع دورته.

أدخلُ حَلَبَ الشَّهْبَاءَ طَلِيقًا أو مَأْسُورًا

أَغْزُو

أَطْعَنُ صَدْرَ الرُّومِ وأَهْتكُ دِرْعَ الرُّوم

وأَجْمع أَسْلاَبَ الهَلْكَى والمَذْعُورِين

أَتَحوَّلُ فى يَومِ النَّصرِ بَيَارِقَ وَفَيالِق

ونُسُورًا شُما ومَيَامِين

أدخُلُ حَلَبَ الشَّهبَاءَ طَعِينًا أو مَنْصُوراً
أدخُلُ فى رَكْبِكَ يا سَيْفَ الدَّولَةِ خَلْفَ غُبَارِ الفَتْح
وتَحْتَ لِوائكَ يا سَيْفَ الدِّين
تُثْقِلُنى بَاقَاتُ النَّصْرِ وتَحْمِلُنى أَعنَاقُ المنصُورين
تَدْفَعُنى مُوسيقى لَمْ تَعزِفْها أَرْضُ بَلادى مُنْذُ سنين

إن هذا كله هروب من الواقع وارتداد إلى الماضى إلى الأحلام ، لقد استغرق الشاعر فى معارك سيف الدولة المنتصرة وطعن وغزا وجمع سلب الهلكى والفارّين وعندما دقت طبول النصر وعزفت موسيقاه ردته أصواته إلى واقعه ونبهتـه من حلمه إلى حاضره الذى يعيش حالة جزر، كل شىء فيه يرتد إلى الداخل ، فينادى — ومن غير الشاعر يفعل هذا ؟ — إنه ينادى المجد الغارب ليكشف عن المفارقة المحزنة :

وأُنَادي
مِنْ قَاعِ الحُزْنِ أُنَادي
فأَنا يا سَيْفَ الدَّولَةِ دَمْعٌ فِى عَيْنِ بِلادِي
يا سَيْفَ الدَّوْلَةِ
كُلُّ سُيُوفِ العُرْبِ تُصَلْصِلُ فِى الأَغْمَاد
تَهْمِسُ فِى صَدَأ الأَقْفَال
يا سَيْفَ الدَّولة

لقد انقطع التاريخ ، وتبدلت الحال ، ولم تتصل هذه الانتصارات ، فقد ضيع أبناء سيف الدولة تاريخهم وباعوا ماضيهم فى سوق الهلكى فى « يافا » . لقد تحولت الخيول المنطلقة المثيرة لغبار الفتوح إلى خيول مقيدة فى أوتادها تعلك لُجمها وتصهل فى نوبات التذكار ، (مازالت هناك حركة وصوت مكتوم فى الداخل ينادى) :

يا سَيْفَ الدَّوْلَة

كُلُّ خُيُولِ العُرْبِ تُحَمْحِمُ فِي الأَوْتَاد ، وتَصْهَلُ فِي نَوْبَاتِ التَّذْكَار

تَحْمِلُ تَارِيخًا مَذْعُورًا

(فماضيها مهدد بالضياع والانقطاع والهزيمة)

فَلَعلَّ الفَارِسَ يَصْحُو ، يَنْهَضُ مِن كَبْوَتِه

يَمْسَحُ صَدَأَ الأَحْزَان

وَيَغْسِلُ عَارَ الأَشْعَار!

إن بناء هذه القصيدة يقوم أساسًا على أسلوب التحول الخفى، فكما تحول «سيف الدولة» إلى سيوف العرب، تتحول خيول الفتح المنطلقة إلى الخيول المقيدة فى الأوتاد ثم إلى « خيول الفلك الدوار » التى تدوس بلا رحمة ، و « الهلكى » الذين جمع سيف الدولة أسلابهم ، يباع سيف الدولة نفسه فى سوقهم ، والبيارق التى رفعت فى يوم النصر تضيع وتتمزق ، والنسور الشمّ يداسون فى قلب الطين، والأشعار المجلوة تصدأ وتصفرّ ، ومن كانوا فوق ظهور الخيل يقعون تحت سنابكها :

يا سَيْفَ الدَّوْلَة

أَبْنَاؤُكَ — يَا لَلْعَار —

فِي سُوقِ الهَلْكَى بَاعُوك

وَعَلَى أَسْوَارِكَ فِي يَافَا — آهِ يَا يَافَا — صَلَبُوك

وَعَلَى أَرْضِكَ فِي عَمَّانَ الثَّكْلَى دَاسُوك

دَاسُوا وَجْهَكَ ، وَجْهَ رِفَاقِكَ فِي حِطِّين

أَلْقَوا بِاسْمِكَ بِاسْمِ بِلادِي فى قَلْبِ الطِّين

لقد سقط ــ إذن ــ سيف الدولة ورفاقه من فوق ظهور الخيل ، ودارت عليه خيول الفلك الدوار التي لا تقف إلا مع الخيول المنطلقة الحرة أما الخيول المقيدة التي فقدت حريتها فإنها تدور عليها ، إذن لقد :

سَقَطَتْ خُيْلاءُ الفَتْحِ وَضَاعَتْ رَايَاتُ الشُّهَدَاء
مزَقًا تَحْتَ خُيُولِ الفَلَكِ الدَّوَّار
واصفَرَّتْ أَشْعَارٌ كَانَتْ بِاسْمِك مَجْلُوَّه
تَهْتَزُّ إِبَاءً وحَمِيه

لو أن الذين فعلوا هذا بسيف الدولة غير أبنائه لكان هناك أمل سريع فى أن ينهض بنوه بالثأر له والحمية من أجله ، ولكن أبناءه هم الذين باعوه وضيعوا تاريخه ودفنوا أمجاده فمن يغسل عار الأشعار إذن ؟ ومن يعيدها مجلوة بعد أن اصفرت صدأ وخزيا ومهانة وذلا ؟ ومن يُرجع أباالطيب إلى صدر مجلسه ليختال بأهازيج النصر ويرد سهام الموتورين بالكلمات العربية الغضبى؟ من ؟ وقد صرنا جميعا أسرى الخوف والهزيمة ، وفارين من تبعات الكرامة ومطالب الحرية، وانتشرت رايات الحداد وأعلام الحزن بحثا فى الجدب عن أمل ونشدانا لمخلص ، إنه فى أعماقنا ويجب علينا من أجل استخرامه أن نجلو عنه الصدأ والأحزان .

إن النصر والشعر وجهان لعملة واحدة ، فالذى يعيد النصر المسلوب هو فى الوقت نفسه يغسل عار الأشعار ، وعندما كانت سرايا سيف الدولة تدك قلاع الروم وتثل عروشهم كانت تعود بوجه النصر ووجه الشعر معًا ، وعندما كان سيف الدولة مشرعًا كانت الأشعار مجلوة باسمه :

وأَبُو الطَّيِّبِ فى صَدْرِ الـمجلسِ يَخْتَالُ بِقَافِيةٍ عَنْقَاء
ويُقَارِعُ غِرْبَانَ الشِّعْرِ وأَنْصَافَ الـمغمُورِين
ويَرُدُّ سِهَامَ الموتُورِين بنَارٍ من كَلِمَات
كَلِمَاتٍ غَضبى عَرَبِيه

ولقد كانت القوة تسرى فى جميع أوصال الأمة : قوة السيف مؤيدة بقوة الكلمة وقوة الكلمة محمية بالسيف ، فإذا أغفى المادح فإن الخلق جميعًا يسهرون فى الاختصام والاحتكام. إن قوة الكلمة الحرة تسرى فتبعث الحياة ولا يكون ذلك إلا بالحوار الجرىء والجدل الحر النزيه ، وإذا أغفى الممدوح ـ سيف الدولة ـ فلن تهاض قوته لأن سراياه منتشرة تدك القلاع والحصون :

المادحُ أَغْفَى والممدُوح
لَكنَّ الخَلقَ جَميعًا سَهرُوا يَختَصِمُونَ ويَحتَكِمُون
وسَرَايَاكَ تَدُكُّ قلاَعَ الرُّومِ تدُكُّ عُرُوشَ الرُّوم
وتَعُودُ بِوَجْهِ النَّصْرِ وَوَجْهِ الشِّعْر

وينتهى هذا المقطع بالدعوة إلى استمرار البحث رغم حالة الحزن والسواد، مشيرًا إلى أن هذا البحث لم يهتد ـ بعد ـ إلى طريقه الصحيح إذ يبدأ بالفعل «تدور» فهو إذن دوران وليس انطلاقًا ، وهذا الدوران ملفع بالقتامة والسواد لم تنفتح له نافذة الضوء لأن الذى يدور هو العباءات السوداء ، إنه البحث عن الوجه الذى لم يدنس بالخزى والعار ، إنه البحث عن السلام والطمأنينة والأمان الداخلى ، إنه البحث عن الأصالة التى تضرب بعروقها فى التاريخ البعيد والكرامة التى تتشبث بالأرض وبكل حبة رمل فيها :

وتَدُورُ عَبَاءَاتٌ سَودَاء
بَحثًا عَنْ وَجْهٍ عَرَبِىٍّ مَعْبُود
بَحثًا عَنْ يَوْمٍ عَرَبِىٍّ مَوعُود
يَحْملُ شَمَمَ العُرْبِ ويَغْرِسُ فِى قَلْبِ الصَّحْرَاء
أَغْصَانَ سَلاَمٍ ومَنَائِر
مِيلاَدَ فُتُوحٍ وبَشَائِر
وتَدُورُ عَبَاءَاتٌ سَوْدَاء

(وأرجو أن تلاحظ تكرار هذا البيت بالذات ، إنها ماتزال الحركة الداخلية المقيدة التى قد يتاح لها الانطلاق)

تَتَشَبَّثُ بِعُرُوقِ الغَبْرَاء

وبِحَبَّةِ رَمْلٍ فِى صَحرَاء

هل يصبح هذا الأمل حقيقة ؟ إن الأمل الخفى هذا يتراءى على البعد، ولكن « العباءات السوداء » مازالت تدور فتغطى على عينى الشاعر فيهتف فى أسى ساخر :

والكلّ هباء !

فى المقطع الثالث يلجأ الشاعر إلى المباشرة والتقريرية الساخرة ، ونحس أن هذا ضرب من الحسرة اللاذعة والشعور بخيبة الأمل التي تدفع إلى الإلقاء بآخر سهم بعد أن تطيش كل السهام وتفشل فى إصابة الهدف ــ وهو هنا تحريك الإحساس للخروج من هذه الهوة ــ ولكنه مرة أخرى يلجأ إلى مخاطبة سيف الدولة « أتساءل يا سيف الدولة » ويكرر هذا التساؤل مرتين بحثًا عن سهم مصيب، ولكننا نلحظ أنه مايزال مؤمنًا بأن ثمة أملاً خفيا ، وبأن الصوت الذى يناديه يزداد قوة ، وأن على الشاعر أن يتتبعه ، وأنه يحاول أن يوقظنا جميعا للاستماع إليه ولو بالوخز الدامى ، وعليه أن ينفخ فى وقد الهمة الخابى حتى يتأجج ويشتعل فيحرق كل مظاهر العدم والسلبية والهزيمة ويبدد الظلام المتكاثف الذى حجب كل نجمة ، وأمات كل كلمة حرة ووأد كل فجر:

أَتَسَاءَلُ يا سيفَ الدَّولة

هَلْ ضَاعَتْ من أَيْدِينَا كُلُّ مَفَاتِيحِ الحِكْمَه

فَسَقَطْنا فِى بِئْرِ النِّسْيَان

وأَكَلْنَا ثَمَرَ العَدَمِ الأَسْوَد

وضَلَلْنَا الدَّرْبَ فَنَحْنُ نَجُوبُ صَحَارِى التِّيه

تتقاذفنا ليلاتُ الرُّعْبِ وأوهام المخْمُورِين

لكنْ لا لوحَ ولا كلْمَه

لا فَجْرَ يُشعُّ ولا نَجْمه

تَصطَدِمُ الظُّلمةُ بالظُّلْمَه

ونَظَلُّ حَيَارَى مَشْدُوهِين

ويكرر التساؤل لسيف الدولة فبعد أن سأله عن « مفاتيح الحكمة » يسأله عن « وقد الهمة » :

أتساءلُ يا سيفَ الدَّولة

هل فَقَدتْ نارُ جَوَانحنا وَقْدَ الهِمَّه

نَقْرَؤُكَ الآن فَلا نَرْتَاعُ ولا نَهْتَز

أوَلَسْنَا مَوْتَى مَقبُورِين ؟

والموتى هَلْ يُدمِيهمْ وَخْز !

ووسط هذه اللجة القاتمة وحلكة الأحزان وليالى الرعب وجدب التيه ينادى الشاعر، ويلقى بكلمته بحثًا عن مخرج ، والشعراء هم الذين يثقبون جدار الصمت الثقيل ويشعلون نار الكلمات من أجل أن تضىء للحيارى التائهين فى ظلمات اليأس والهزيمة، والشاعر – فى هذه القصيدة – يجعل من الصوتين الآخرين نسيجًا للأمل المنشود ، أنه يتساءل منذ قليل :

هَل ضَاعَتْ من أيْدينَا كُلُّ مَفَاتيحِ الحِكْمه ؟

وهذا التساؤل يعنى عدم الاعتراف بضياع كل هذه المفاتيح ، إنها – أو بعضها على الأقل – ماتزال موجودة ، وعلينا نحن أن نعيد الكشف عنها ، وذلك لا يتأتى إلا بالبحث البصير غير اليائس بين الظلمة التى افتقدت الفجر وغابت فيها كل نجوم الهداية، وقد يكون بينها ذلك الخيط الذى يهدينا إلى ما نريد

تماما كما كان صوت « أبى العلاء » ينسل فى دائرة الألوان والظلال من خلال ليل معرة النعمان الجاثم العنيد ينطق بالحكمة ويمد للسماء عقلاً طليق اللمح واري الزناد. كل مفاتيح الحكمة لم تضع إذن ، ولكن الذى ضاع منا هو البحث عنها ، وعلينا أن نستعيد القدرة على البحث عن مفاتيح الحكمة التى تفتحنا على صفاء النفس وصفاء السريرة فتنقلنا إلى عالم النقاء والكرامة .

لذلك يأتى الصوت الثانى فى القصيدة رجعًا للتساؤل الأول (هل ضاعت من أيدينا كل مفاتيح الحكمة ؟) . إننا لم نسمع مطلقًا صوت سيف الدولة، ولكننا هنا سنسمع صوت أبى العلاء ، ولابد أن يكون صوته هو صوت الحكمة والأناة والريث ، وهنا تتآزر موسيقى القصيدة مع هذه الأصوات .

لقد كان الصوت الأول بمثابة النفير العام فكان لاهثا سريع الدفع متلاحق الوقع ولذلك جاءت صياغته الشعرية من بحر « المتدارك » الذى يشبه وقع الخيل «فاعلن...» بتغيراتها المختلفة التى تساعد على الإحساس بسرعة الإيقاع ، وعندما اختلج الوزن فى قول الشاعر :

لَمَّا صِرْنَا أَسْرَى أو فَارِّين

جاء هذا الاختلاج الوزنى عفويا ــ وكأنه مقصود من الشاعر ــ إذ ينبغى فيه أن تقصر حركة الفاء الطويلة فى (فارين) وذلك يكشف عن الارتباك والاضطراب والهلع الذى يقع فيه الفارّ من معارك القتال .

ورجع الصوت أكثر هدوءًا ، ولذلك جاء الصوت الثانى «أبو العلاء» ــ وهو رجع للتساؤل الذى أشرت إليه ــ من بحر الرجز (مستفعلن) وهى تفعيلة تساعد بكثرة ما يقع فيها من تغييرات على تصوير شيخ المعرة الضرير، وهو هنا رمز الحكمة الضالة ومجاوزة الآلام والصفاء والكرامة المفقودة التى ننشدها جميعا وسط الظلام المتكاثف وما يكتنفه من توقع العثرات .

وقبل أن يسمعنا الشاعر صوت أبى العلاء مهد لذلك بمقطع جاء المعجم اللغوى المستخدم فيه مصوراً لحالة أبى العلاء متآزراً مع الإيقاع الموسيقى ، ولذلك

نجد من هذا المعجم « الليل ، جاثم ، عنيد ، تلاصق الألواح ، حائط ، صفيق، الحبال ، الغلاظ ، الضلال ، الموثقين ، ضلالة ، القيود » لكى تعطينا إحساسًا بافتتاحية حزينة ثقيلة :

اللَيلُ فى مَعَرَّة النُعْمَان جَاثِمٌ عَنِيد
تَـلاصَقَتْ أَلْوَاحُه كَحَائِطٍ صَفِيق
وامتَدَّ من حِبَاله الغـلاظ وَجْهٌ فَاتِكٍ جَسُور
يَنْسَلُّ فى دَائِرَةِ الأَلْوَانِ والظِّـلال
بحثًا عَنِ الجِيَاعِ والعَبِيد
والموثَقِينَ فِى ضَـلالَةِ القُيُود

من هو صاحب هذا الوجه الفاتك الجسور ؟ إنه الحلم الذى يتراءى لأولئك الجياع الموثقين كما تتراءى الخيالات فى عقول العميان الذين لا يبصرون طريقهم، ولكن هذا الفاتك الجسور ــ رغم جسارته وفتكه ــ لم يتخلص بعد من قيوده ولم ينطلق من إساره ؛ لأنه كما رأينا ممتد من حبال الليل الغلاظ فهو موثوق بها . إن هذا المخلص لن يستطيع الفكاك مالم يحقق صفاء النفس ، ومالم يضىء الكون فى داخله ، إن شيخ المعرة يرقبه ولكنه ينطلق بخياله إلى السماء فهو حر طليق؛ لأنه حقق نقاء روحه وسريرته برغم أنه مثقل بقيود ضرارته:

وأَنْتَ فى ذُهُولِكَ الكَوْنِىِّ مُثْقَلٌ شَرِيد
تَرُودُ بالخَيَالِ عَالَمَ الصِّرَاعِ والأَضْدَاد
تَمُدُّ للمَسَاء
عَقْلاً طَلِيقَ اللَّمْحِ وارِىَ الزِّنَاد
يُقْدَحُ باللَّهِيبِ والشَّرَر
مُشَيِّعًا فى دَوْرَةِ الزَّمَانِ والفَلَك

حقيقة الأَحَياءِ والموتى وجَوْهَرَ الصِّفَاتِ والأَشْيَاء
مُنْفَتِحًا عَلَى صَفَاءِ النَّفْسِ والسَّرِيرَة
مُحدِّثًا مُردِّدًا

وهنا فحسب ينطلق صوت شيخ المعرة (ولا أريد أن أعرى اسم قريته «المعرة» من الدلالة ، إذ لم تعد فى القصيدة مجرد اسم قرية ، بل هى معادل رمزى للحالة المعاصرة التى يتحدث عنها الشاعر) ويتوجه كلام حكيم المعرة إلينا نحن : يجب أن تنظروا فى داخلكم وتمعنوا النظر فسوف تجدون ما تبحثون عنه، إن ما تبحثون عنه هو « أنتم » ولن تجدوا أنفسكم إلا إذا تحررتم من الشك والهوان والمذلة والخوف من الأوهام ، فليست الحياة حزنًا دائمًا ولا سعادة دائمة إنها دورات متوالية ودورتها تشمل كل شىء فيها :

الكونُ يا صحابُ فى قُلُوبِنا يُضِىء
حين تَمِيلُ للرَّحِيلِ زَهْرَةُ العُيُون
فتُبْصِرُونَ ، ياالهَولِ ما ستُبْصِرُون
وتُشْرِقُ الجوانحُ الدَّفِينَة
بِكُلِّ سِرّ كامِنٍ فى قَاعِها يَطُوف
عَارِيةً من الشُّكُوكِ والظُّنُون
نَقِيَّةً من الهَوَانِ أو مَذَلَّةِ السُّؤال
طَلِيقةً من رِبْقَةِ الخَوْفِ ومن أَسْرِ المتَاع
تُسَاقِطُ الأَوْهَامَ والحُتُوف
ويُصْبِحُ الموتُ صَدَىً وتُصبِحُ الحياةُ حزْمَةً من الظِّلال
الكونُ يا صحابُ ليس ضحْكَةً وليس دَمْعَة
لكنَّه رَحى تَدُورُ تَطْحَنُ الهَشِيمَ والرَّمَاد
والباذِخَ الـمُعْتَدَّ من شَوَامِخِ الجِبَال

إن من يدرك سر الحياة ويقع على الغاية من وجوده فيها هو ذلك الذى يكون لبنة فى بنائها وعمرانها ويعلو على الأحزان ويتخلص من الرغائب التى تذله ويعمل على إسعاد الآخرين والفناء من أجلهم. ويستمر صوت الحكيم :

بُورِكَ مَن يَظَـل فَوقَ ظَهْرِهَا حبةَ رَمْلٍ أو حَصَاة
تَعُوقُ ثقلَ الرِّقِّ والفَجِيعَة
ووَطْأَةَ الإذلالِ بالرَّغِيف
لا نُقْطَةَ الزَّيْتِ التى تَمْنَحُها اكتمَالَ دَوْرَة الحَصَاد
يا مَنْ يَدلنى على المُسَافِرِ الحَصِيف
تَحَرَّرَتْ عَيْنَاهُ مِن رَغَائِبِ البَشَرِ
وانْطَلَقَتْ عَينَاه مِن إسَارِ الأَرضِ والتُّرَاب
يُضِيءُ للإنسَانِ حَيْـــثُ كَـــانَ شَمْعَـــة

لقد أعرض عنا الأمل « شيخ المعرة » حين رأى فى وجوهنا أمارات اليأس؛ فآثر العمى حتى لا يرى هذه الوجوه اليائسة ، إن « الأمل » لا يشرق فجأة لمن لا يبحث عنه ، إنه يحتاج إلى صبر ومعاناة وعمل جاد متفائل :

يا شَيْخَنَا . . يا شَيْخَنَا الضَّرِير
ماذا رَأَيْتَ مِن وُجُوهِنَا فَاخْتَرْتَ رَاحَةَ البَصَرِ
ويَقْظَةَ البَصِيرة

إن يقظة البصيرة هنا تعنى كمون بذور الانطلاق فى داخلنا وسراديب نفوسنا ولا تحتاج إلا إلى معاودة الكشف عنها وإنباتها من جديد .

ماذا سَمِعتَ مِن حَدِيثِنَا العَبُوسِ فاعْتَزَلْت
مُنَقِّبًا صحيفةَ الزَّمانِ عَنْ أَثَر

قَرَأْتَ فاكْتَفَيْتَ أَمْ عَلِمْتَ فَاسترَحْت

لكنَّ قلبَكَ الكَبِيرَ دائمًا عَلَى سَفَر

يَجُوبُ بَدْءَ الكَوْنِ والخِتَام

ويلْحقُ القادم بالذى مَضَى

فى رِحْلَةِ المعْنَى وفى قَافِلَةِ الأيَّام

ويتركز التساؤل المرير مرة أخرى فى نهاية هذا المقطع كما تركز فى نهاية الصوت الأول:

يا شيخَنَا . . يا شَيْخَنَا الضَّرِير

هل آن للإِنْسَانِ أنْ يُطَاولَ السَّمَاء

يَنْبضُ قَلبُهُ الصَّغيرُ حين تُومضَ العَينان بالأحْلام

بقَبْضَةٍ لم تتَّسِعْ لِلَمْسَةِ السَّلام

لكنَّها تَغُوصُ فى ذَبَائح الدَّمَارِ والحُطَام

هل آن للإِنْسَانِ أنْ يُجَاوزَ الآلام

مُهَاجِرًا من عَالَمِ المَلالِ والسَّآمة

إلى صَفَاءِ المحْبِسِين

وعَالَمِ النَّقَاءِ والكَرَامَةْ!

إن الأمل فى الخلاص والنهوض من هذه الكبوة يتردد فى القصيدة كلها متخذًا مسارات مختلفة ظاهرة حينا وخَفيَّةٌ حينا آخر ، وحتى عندما يجعل الشاعر رمزه « ضريرًا » فإنه لم يحرمه نعمة البصيرة، وعندما يجعله بطلاً مجندلاً قد سكن صوته الملحُّ منفردًا تائهًا فى ساحة العراء جعل الباقى منه شعاعًا باحثًا فى «الصحراء» عن « أمل » . ولقد جاء الصوت الثالث فى القصيدة رجعًا للتساؤل الثانى فى الصوت الأول « يا سيف الدولة هل فقدت نار جوانحنا وقد الهمة »

والتساؤل فى آخر الصوت الثانى « يا شيخنا الضرير . هل آن للإنسان أن يطاول السماء . ينبض قلبه الصغير حين تومض العينان بالأحلام» فقد كان هذا متحققًا عند البطل عنترة، لأن وقد الهمة المفقود هو العشق المتفانى للحرية والاستعداد للدفاع عنها بشجاعة وفروسية قد تؤدى إلى الادّراع بالموت والتسربل بالدم ، وقد كانت هذه جميعًا موجودة ولكنها غابت فى ظلام الخوف وأسن اليأس، لقد سقط عنترة منفردًا وتائها ولم يبق منه إلا « عينان تومضان بالأحلام » تبحثان عن عينين أخريين تكتمل بهما الدورة :

مُنْفَرِدًا وَتَائِـهًا

مُنْفَرِدًا فِى سَاحَةِ العَرَاءِ هكَذَا يُجَنْدَلُ البَطَلْ

وَيَسْكُنُ الصَّوتُ المُلِحُّ غَيْرَ نَجْمَتَيْنِ مُقْلَتَين

تَسْبُرَانِ غَوْرَ ظُلمةِ الصَّحرَاءِ

تَبْحَثَانِ عَنْ وَمِيضِ مُقْلَتَينِ أُخْرَيَيْنِ ، عَنْ أَمَل

إن البطل هو الذى أسقط نفسه بسيفه ، وهو القادر أيضًا على أن يعيد لنفسه المقدرة المسلوبة والحرية الضائعة :

ويَسْقُطُ البَطَل

مُضَرَّجا بِسَيْفِهِ

مُجَنْدَلاً عَلَى وِسَادَةِ الأَجَلْ

صَرِيْعَ لُعْبَةِ الحَيَاةِ وَالرَّدَى

إن هذا الصوت مخدوع لأنه يظن أنه من أجل « عبلته = حريته » قضى، ولكنه قد سقط مضرجا بسيفه هو ، وسيفه الذى قتل به نفسه هو الخوف والإحساس بالذل والقيود التي فرضها على نفسه ، فهو مخدوع عن نفسه إذ يقول:

فِدَاءَ وَجْهِ عَبْلَتِى يَهُونُ كُلُّ شَىء
فَدَاءَ ثَغْرِها الباسِمِ أَسْتَدِيرُ لِلحُتُوف
مُقَبِّلاً مُعَانقًا

لقد بدأ يصحو من غفوته ، ويحس بأنه صار :

مُنْطَلِقًا من ذِلَّةِ العَيْش ومن رِقِّ السَّوَادِ فى الجَبِين
مُنْتَصِرًا عَلَى الفَضَاءِ والمدَى

لكنه مع هذا مايزال :

مُنْفَرِدًا وتَائِها

ولابد أن يتخلص من قيوده ، من سيفه المرتد إلى صدره من خوفه وذله وهزيمته ويدفن هذا كله فى الرمال :

يَسْقُطُ سيفُكَ العَظِيمُ فى دَوَّامَةِ الرِّمَال
مُحَمْلِقًا فى العَالَمِ الذى يُفَتِّتُ الرِّجَال
مُسْتَوحِشًا وَتَائِها

إن الحرية إحساس فى داخل الإنسان يولد به ، ويحيا من أجله ، ومن أجله يموت ، وعليه تقوم حياته كلها، ويهدر الصوت :

يا عَبْلَ يا حُرِّيَّتِى
يا أَمَلاً رَفَّ ودَارَ واسْتَدَارَ فى خُفُوقِ مُهْجَتِى
هَدْهَدته طِفْلا على مَدَارِجِ الثَّرَى
وحينَ شَبَّ شَبَّت الحَيَاةُ فى عُرُوقِ صَبْوتِى
مُنْفَتِحًا عَلَى رَغَائِبِ الحياةِ وانطِلاقِ زَهْوةِ المُتَيَّمِ الشُّجَاع
يَصْنَعُ باليدين عالمًا نَما تَرَعْرَعَا

كَسَرتُ قَيدِى عِنْدَما صِرنَا مَعَا

نَمَا نما وأَيْنَعا

حَطَّمْتُ رِقِّى عَنْدما صِرنَا مَعَا

نَخُوضُ فى عَجَاجَةِ الـمَيدانِ نَلْطِمُ الأَقْرانَ

باسمِكِ النَّبِيلِ باحْتِواءِ مُهْجَتِى عليكِ

بارتِسَامِ وَجْهِكِ المُنَورِ الوضىءِ فى سَرِيرتى

وأنتِ فىّ تَمْنَحِينَنِى تَمِيْمَةَ النجَاه

وهنا يبلغ الهدير مداه ويتدفق فى انفعال متواثب حتى ليؤثر ذلك على إيقاع الشعر فتختلج بعض التفعيلات تجاوبا مع هذه الحالة الغامرة فالبيت الذى بدأ بـ (نخوض فى عجاجة الميدان نلطم الأقران. . .) يستمر هديره حتى يصل إلى ثلاث عشرة تفعيلة ، ولكن التفعيلة الرابعة منه تضطرب ، وكأن هذا — أيضًا — مقصود من الشاعر بغية تصوير الموقف بكل خلجاته ، وكأنه أراد أن يقول إنه عندما ذكر محبوبته اختل توازنه فى صراع بين ذكر الحبيبة وملاطمة الأقران، ومايزال الهدير متلاحقًا :

مُخاطِراً وَسْطَ الرَّدَى أُقَاتِل

تُلْقِين فى صَحْرَاءِ عُمْرِى وَاحَةَ الأَمَانِ والسَّـلام

تُبارِكِينَ فى خُطَاىَ وَقْفَةَ الصُّمودِ والإِصْرَارِ والتحَدِّى

وعُنْفُوَانَ ثَوْرَةِ العبيدِ حينَ يَحْلُمَ العبيدُ بالحَيَاة

ويُسْقِطُونَ دَولَةَ القُيُودِ والسَلاسِل

يَدْعُونَ وَيْكَ عَنْتَرُ المِقْدَام كُنْ لَنا

لِعَبْلَةَ الـمُـنى لِعَبْس للعرَب

لِكُلِّ مَظْلُومٍ مُطَارَد

يَقْتَاتُهُ الحِلَمُ والظَّلام

وبعد هذا الهدير المتلاحق يهدأ الصوت ، ويناجى « عبلة » الحريَّة بغنائية عذبة أسيانة وكأنه نشيد النهاية المؤلمة بعد أن صحا من كبوته ، ولكنه فى الوقت نفسه مليء بالسعادة والرضا ، وهو يذكرنا بنشيد التِّم الذى كان ينشده سقراط قبل أن يتجرع السم :

مِنْ أَجْلِهِمْ مِنْ أَجْلِ عَيْنيك الجَميلَتَين
لَبِسْتُ ثَوْبَ الموْتِ وادَّرَعْتُهُ مُسَرْبَلا بالدَّم
هَصَرْتُ عِيْدَانَ الغَضَب
آنَسْتُ غِيلانَ الفَلاة والسِّبَاعِ العَاوِيَة
وأَنْتِ حَيْثُ كُنْت غَايَتِى وَرَايتِى
تُبَدِّدِينَ قَسْوَةَ الوَحْشَةِ والظَّلام
وتَكْشِفِين الجَوْهَرَ الخَبِىءَ فِى قَتَامَةِ الأَيَّام

ثم تنتهى القصيدة كلها بهذا التعليق الختامى الذى تتردد فى قافيته كلمة واحدة هى الفعل « غاب» ويكشف الشاعر عن حقيقة عنترة الفارس العاشق الإنسان الذى يقصده ، والذى يحاول إعادته من جديد :

عَنْتَرةُ الفَارِسُ كَان هَا هُنَا وَغَاب
عَنْتَرةُ العَاشِقُ عَاشَ هَا هنا وَغَاب
عَنْتَرةُ الإِنْسَانُ كان وَاحِدًا مِنْكُم وَغَاب

ولعل اختيار الفعل « غاب » استمرار للأمل الخفى السارى فى روح القصيدة كلها رغم ما يبدو فيها من حسرة بالغة ومرارة مفرطة، فقد يعود هذا الفارس العاشق الإنسان من غيابه عن طريق البحث عن ذاتنا الغائبة داخل أنفسنا .

لست أدرى هل كشفت الأيام بعد ذلك عن نبوءة الشاعر؟ أو أنه يرمى إلى أبعد من ذلك؟ لعل قراءة أخرى للقصيدة تعطى أكثر مما قدمت .

الفصل الرابع

دواوين معاصرة



المبحث الأول

العيـــون المحترقـــة

قصائد ديوان « العيون المحترقة » للشاعر فاروق شوشة تعطف قارئها فى قوة ولطف إلى قضيتين فى التناول الشعرى . القضية الأولى هى دور الشاعر فى الحياة، والقضية الثانية هى وسيلته الفنية فى تحقيق غايته التي يتغياها من وجوده بصفته شاعراً .

أما عن القضية الأولى ، فإن قصائد ديوان « العيون المحترقة » تؤكد فى شفافية شعرية أن الشاعر هو عراف قومه ، وهو عينهم الصافية الحادة التى ترى لهم المستقبل، وهو حاديهم إلى تغيير واقعهم وتجميل حياتهم ، فهو ينطلق بهم من الواقع الذى يعيشه بينهم بطريقة تختلف عنهم فى رحلة فنية محلقة إلى عوالم أجمل وأفضل، ووسيلته فى ذلك تعميق النظر فى مرآة ذاته النقية التى تعكس رؤى الأشياء من حوله ، وإضفاء العناصر التى تنقصها عليها . وقد يعلن غضبه أحيانًا على من حوله ويرفضهم، ولكنهم ، فى الوقت نفسه، لؤلؤة قلبه يعيشون فى رحابة نفسه وخصوبة وجدانه، ويشكل هذا صراعًا مريرًا وجدلاً دراميا يدفعه دائمًا إلى تقديم رؤيته المعدلة والمكملة والمجملة من خلال معماره الفنى بهدف فهم للحياة أفضل، وتعاطف معها أشمل .

إن المجتمع الإنسانى لم يصدر قراراً رسميا بتكليفه بهذه المهمة المجهدة الشاقة ، ولكن الشاعر هو الذى ينتدب نفسه لهذه المجاهدة مدفوعًا بتقطير الإنسانية العالى فى نفسه، وتعاطفه الحميم مع قضايا المصير الإنسانى، وحبه الأبدى للحياة والكون، وشفافيته ونفاذ بصيرته النابعين من إدمان التفكير فى

(*) «العيون المحترقة» نشرت طبعته الثانية يناير١٩٧٨(مكتبة مدبولى ــ القاهرة).

البحث عن الحقيقة، وهذا كله يمنحه مشروعية التحدث باسم المجتمع الإنسانى ويمنح قارئيه ــ أيضًا ــ مشروعية رؤية أنفسهم فى شعره، فقد يحدثنا الشاعر عن تجربته الذاتية ، ولكن ذاته هذه تتسع لتشمل الكون كله. إن قدرة الشاعر على الانفراد بهذه الرؤية الخاصة التى تكشف له مالا يراه الآخرون من حوله هى مبعث إحساسه بالقلق والغربة والوحشة ، ولذلك يعيش فى رحلة دائمة وتظل سفنه أبدا منشورة القلوع ، قد يظمأ ويجوع ويعرى ولكنه لا يكف ، فزاده الحقيقى فى رحلته هو الحب والصدق والخير والجمال والتطلع المستمر إلى الحقيقة والبحث عمن يثقب معه ظلمة الليل الموحش ، ويظل دائمًا :

يَتَلَمَّسُ فى وَجْهِ الموتِ طَرِيقًا نَحْوَ الغَدِ
ويُغَنِّى رَغْمَ الآلام .

وهو نفسه « الفاتح » الذى يعبر كل العوائق والسدود حتى سور الصين من أجل أن :

يَلْطِمُ وَجْهَ الظُّلُمَاتِ لِيُشرِقَ وَجهُ الإِنْسَان
ويُخَاطِبُ سَمْعَ الأَرْضِ بِأَجْرَاسِ الملأ الأَعْلَى
ويَهُزُّ الأَصْنَامَ الوَسْنَى فى أَعْماقِ القَلْبِ المذْعُور

إن الشاعر متوحد فى رؤيته ، ولكن عشقه للكون لا يحد ، وهو منعزل ، إنه فوق جبل أجرد فى الصحراء المقفرة ، ومع ذلك ينادى الناس الأصحاب، الأحباب الفقراء من الحب :

وأَرىَ الأَشْيَاءَ بِعَينٍ تَجهلُ مَعْنَى الذُّل
وأَذَوقُ الكَوْنَ بوَجْدِ العَاشِقِ يَلْثُمُ وَجهَ المعْشُوق
وأُنَادى من فَوقِ الجَبَلِ الأَجْرَدِ فى الصَّحراء
أدعُوكُمْ يا أَصْحَابُ وَيَا أَحْبَابُ ويَا فُقَرَاء
مَنْ يَثْقُبُ ظُلْمَةَ هَذا اللَّيل ! (ص ١٥)

إن الواقع حوله مرير مليء بالكذب والزيف والرياء، وهو يدافع هذا الواقع الأليم ، ويخشى أن يقع فيما يقع فيه الناس من حوله ، يريد أن يظل فوق الجبل، ولا يريد أن تختنق أنفاسه فى صمت القبور . الناس حوله موتى لأنهم لم يذوقوا الحب ولم يعرفوا معنى الحياة الحقيقى ، هؤلاء الموتى يثيرون سخريته وإشفاقه فى وقت معا ، فهو يتلهى بهم فى الوقت الذى يكفنهم فيه ويستر عوراتهم ويصلى عليهم ، وهذا هو الصراع الدائم وهو مصدر المأساة وسرها المتجدد :

أُوشكُ أَنْ أَسقُطَ حَيْثُ يَضيعُ النَّاسُ وحَيْثُ يَمُوتُ النَّاس
حيثُ تَغِيبُ الأَصْوَاتُ وَيَنْدَاحُ ضَجيجُ الموتِ وتَخْتَنِقُ الأَنْفَاس
فِى صَمْتِ القَبْر
وأنَا أتَلَهَّى بالـموتَى
مازِلْتُ أُكَفِّنُهم
أَتَلهَّى بالصَّلَوَات (ص : ١١)

وهنا لا يجد الشاعر إلا وسيلته الوحيدة الخاصة وهى الكلمة المتوهجة يشعلها من أجل البحث عن « قيمة الإنسان ، وكرامة الإنسان ، وحرية الإنسان » ولكن هذه الكلمة تضيع سدى ، فتضاعف إحساسه بالمأساة أنه « سيزيف » يدفع صخرته ، ولا يفتأ يحاول :

عَبَثًا أرفعُ رَأْسِى مِنْ قَاعِ البِئْر
بَحثًا عَن وَهَجِ الكَلِمَات
وَهَجِ الكَلِمَاتِ البِكْر (ص : ١١ ، ١٢)

إن الكلمة البكر غير المستهلكة التى لم تفقد معناها بلوك الألسنة لها — وهى أمل الشاعر فى التغيير ، لأنه بها يبدأ أول حرف فى سفر التكوين الجديد ، وهى سلاحه الفرد فى معركته من أجل التغيير المنشود ، لأنها قدره الذى لا يجد منه فكاكا — إن الكلمة قد ترتد إليه باهتة الصدى مخنوقة الرنين لم تجد من يسمعها

أو يستجيب لها وسط ضجيج الخداع والزيف ، وهنا يصل الشاعر إلى ذروة مأساته التي تتحول إلى سخرية جارفة قد تهزأ بالكلمة نفسها :

كَلِمَاتى
يَا صَحْراءُ ؛ قَاحلةُ الجَدْبِ ، عقِيمًا
يا قَدَرًا أحْملُ حَدَّيه المَفْلُولَين
جَرِيئًا أو رِعْدِيدًا
وَحْدِى أرْقُبُ هَذِى الأفْلاكَ الأرْضِيَّة
وأُتَابعُ دَوْرَتَها المنهُومهْ
فَلْيَسْقُطْ قَائلُ هَذا البَيْت
وَلْيَحْيَا مُنْشِدُ هذا الحَفْل
وَلْيَتَشدقْ هذا الأجْوَفُ مادام يُجيدُ السيرَ عَلَى الحَبْل
ويَرصُّ الألْفَاظَ المَنغُومَهْ
وَلْيَحْيَا سيركُ الكَلِمَات (ص : ١٤)

وترتد الحسرة سهامًا قاتلة إلى قلب الشاعر ، ويستشعر خيبة الأمل والإحباط ، فقد طاشت سهامه ، وكبا بِهِ جواده فى مجال السباق الذى يفوز فيه دائمًا من يجيدون المشى على الحبال، ويرصون الألفاظ الجوف الرنانة ويجعلونها مهرجة فى سيرك الكلمات ، أما كلماته هو المضرجة بدم قلبه النازف، فقد جاءت فى غير زمانها ، ولم تجد، فى الحقيقة ، من يستحقها :

لكنَّنى ، واأسَفَاهُ ، فى زَمَانِكُم أتَيْت
طَاشَتْ سِهَامِى ،
ما هَتَكْت إذْ رَمَيتْ
كَبَا جَوَادى ،
ما سَبَقْتُ إذ عَدَوت

نَبَا بَيَانى ،

ما أَصَبْتُ إذ نَطَقْت (ص : ١٧ ، ١٨)

إن هذه ــ مع كل الحسرة ــ شهادة على العصر الموغل فى الغرابة الذى يرفض أهله الصدق والصراحة ، ولا يقبلون إلا الكذب العاهر والزيف الشائه ، مما يصيب الشاعر المهموم والإنسان المكترث بقضايا مجتمعه بخيبة أمل قد تدفعه إلى مراجعة النفس ، مع وضوح الرؤية لديه وإدراكه الواعى أنه هو المجنون الوحيد الذى يشرب من الماء الآسن الذى شربوا منه جميعًا ، لكن قدره أن يظل غريبًا فى العالم الكئيب والزمن الغريب منخلعًا عن الكون ، ويجتر أحزانه ساخرًا من الآخرين عندما يقول لهم :

اشْتَقْتُ يا أَصْحَابُ أَنْ أكونَ وَاحدًا من الَّذين يَمْلكُون

حَظَّ يَومِهِمْ مِنَ المرَح .

وحَظَّ لَيلِهِمْ مِنَ الشَّطَارَه

العَابِرِينَ كُلَّ سَاحَة ومُعْتَرَك

الناهشيـن كُلَّ حُرْمَة وعِرْض

الـمالئينَ العَيْنَ فى جَسَاره

من كُلِّ زَهْرة تَصُبُّهَا الحَيَاةُ فى عُرُوقِ الطَّيبينَ الوَادِعين (ص : ٢٠)

إن أمثال هؤلاء الذين لا يسمحون لهموم الحياة أن تتسلل إلى قلوبهم ولا لقضايا المصير أن تحتل تفكيرهم لأنهم يعبرون كل ساحة ومعترك ولأنهم مشغولون باللذائذ المختلسة المحرمة ، هؤلاء عبء على الحياة ولا يقدمون شيئًا من أجل بنائها، بل يفسدون الحياة على الشرفاء ويملكون عليهم السبيل فيدفعونهم إلى معاودة النظر فى القيم العالية، غير أن معاودة النظر هذه ليست ــ فى الواقع ــ إلا سخرية لاذعة من أولئك الذين يظنون ــ عن جهل ــ أنهم يملكون الدنيا وهم فى حقيقة الأمر فقراء . إن حياة الصدق والطهارة والحب والحزن الجليل النبيل هى الحياة الحقيقية، ولذلك سرعان ما يهتف الشاعر فى احتجاج على كل المظاهر الزائفة :

رُدُّوا عَلَىَّ ثَوْبِىَ المُهتَرِىءَ القَديم

رُدُّوا عَلَىَّ بَعْضَ وجهىَ القَدِيم

وحَظِّىَ المُرْتعشَ السقِيم

وحُزْنِىَ العَقِيم

فَلَيسَ لى فى أرضِكُم سَقِيفَةٌ أو بَيْت

سَقَطْتُ فى بَرَاثِنِ الكآبه

والزَّمنِ المُوغلِ فى الغَرَابة (ص : ٢١)

هذا قدره ، وهو به راض قانع عن بصيرة ووعى وإدراك وليس عن طيش أو غرارة، ويرى الخلاص فى الحب :

فَتَعالَوا نَعْبُر هذا العالَمَ باسمِ الحُب

مادُمْنَا نَمْلكُ أن نَتَلاقَى فى كَلِمَات (ص : ١١٩)

وفى العودة للبراءة وفطرة الإنسان الأولى التى تعنى كرامته وحريته وأمنه وقيمته ، وفى المعرفة التى تدفع إلى السمو والتواصل والتواد :

هَلْ آن أنْ نَعُودَ للْبَرَاءَه ؟

لِفطْرَة الإنْسَانِ حين يَمْلكُ الإنْسَان

بِقَبْض كَفَّيه الضَّئِيلَتين زَهْرَةَ الحَيَاه (ص : ٢٥)

ومرة أخرى يتساءل فى مرارة مقطرة ، وحزن على الشجاعة المفقودة فى عالم الجبن والجهل والضعف وانكماش العقل وانحسار الرؤية :

هَلْ آن أنْ نَعُودَ للْجَرَاءه

لِفطْرَة الإنْسَانِ حينَ يُؤمنُ الإنسَان . .

بِقُدْرَةِ الغَرِيقِ أنْ يُلاطِمَ المَوْجَ وأنْ يُجَاوِزَ الرَّدَى

بَحْثًا عنِ النجَاه

هَلْ آن أنْ نَعُودَ لِلْقِرَاءَه

لفطْرَة الإنْسَان حينَ يَعْرفُ الإنْسَان !

حَقِيْقَةَ الذى مَضَى . . . وجَوْهَرَ الخبىء فى بَقِيةِ الزَّمَانْ (ص : ٢٥ ، ٢٦)

أما هو ، فقد أسرج خيله واتجه للعراء ، للتجرد من الضعف والكذب بحثًا عن مدينته الفاضلة التى يحلم بها وتعيش فى وجدانه مخلصًا من كل عذاب ، إنها مدينة لا فضول فيها ، إنها فى الجزائر البعيدة المنقطعة الأسباب بهذا الواقع الشائه البغيض :

أَبحَثُ عن مَدينة أُخْرَى وَعَنْ سَمَاء

نَقية بلا فُضُول

فَلاَ تَقولُوا طَائِشٌ غرير

أَسْرَجْتُ خيلى واتجهْتُ لِلْعَرَاء

هَلم يا رَحيل (ص : ٢٢)

وليست خيله المسرجة إلا كلماته التى يركب متنها فى رحلته للنقاء والطهارة والخلود فى مدينته التى يبحث عنها ، وسوف يظل فى بحثه حتى يسقط جبل الوهم الذى يحجب الرؤية المضيئة عن عالمنا ، ويسقط الخوف والضعف، وليس الطريق إلى مدينة الخلاص سهلاً ميسورًا ؛ لأننا سنظل ندور فى حلقات محكمة الإظلام يعلو جدرانها الصدأ والعفن :

فَنَظَلُّ نَدُور

وَنَظَلُّ نَدُور (ص : ٢٤ ، ٢٥)

(وأرجو أن تلاحظ معى هنا التكرار والفعل الدال على الاستمرار وهو فى صيغة المضارع ، وكذلك الفعل « ندور » وهو أيضًا بصيغة المضارع)

يَقْذِفُنَا الدَّيجُورُ إلى الدَّيجُور

فى تِيهِ الأَصْوَاتِ الصَدِئَه (ص : ٢٥)

لقد تعب من الرحلة ، وأَكَدَّتْهُ قسوةُ زيف الأوهام ولغو الزمن الكاذب،

ولكنه ــ مع هذا ــ ماض إلى هذه المدينة ، مدينة الشعراء التى يحدد ملامحها فى المقطع الذى عنوانه « وجه مدينتنا » فى قصيدة « تنويعات على لحن أساسى »:

أَعْرِفُ أَنَّ خُطَاىَ تُسَابِقُنى فى الدَّرْبِ إلَيْك
أَعْرِفُ أن يَدَيَّ تُشِيرَان
وأَنَّ هَوَاىَ الكَامِنَ يَتَوَاثَبُ فى عَيْنَيَّ وفِى شَفَتَى
بَحْثًا عن لَحْظَةِ ضَوْءٍ مَنْشُودَه
أَعْرِفُ أَنَّك فى خَاتِمةِ السَّاعَاتِ مَلاَذُ الـمُتعَبِ والـمَكْدُود
مِنْ زَحْمَةِ هَذِى الأيَّام ،
وقَسْوَةِ زَيْفِ الأوْهَام ،
ولَغْوِ الزَّمَنِ الكَاذِب .
أَعْرِفُ أَنَّك أَنْتِ أَمَانُ المُغْتَرِبِ المَهْدُود
يَأْوِى فِى جَوْفِ اللَّيْلِ إلَيْك (ص : ٥١ ، ٥٢)

لقد حاول أن يصل إليها فى الضوء ، فأفنى عمره بحثًا عمن يثقب معه ظلمة الليل ، فلم يجد ، وأخيرًا يأوى إلى مدينته فى جوف الليل الذى يثقب ظلمته بعينيه المحترقتين تطلعًا وشوقًا ، لتنتهى الرحلة الشاقة المجهدة وتختنق اللحظات ولا يبقى إلا وجه كلماته ، وعيونه المحترقة شعلاً مضيئة للسارين على دربه :

مَاذَا يَبْقَى مِنْ هَذِي اللَّحَظَات الـمخْتَنِقَهْ
إلا وَهَجٌ دَامٍ
يَبْقَى فِى عَيْنى الـمحْتَرِقَه ! (ص : ٦٥)

* * *

وأما القضية الثانية ، وهى الوسائل الفنية فى ديوان « العيون المحترقة »، فإن الشاعر فاروق شوشة أحد القلائل الذين يجيدون التصرف ببراعة فى أدوات فنهم والعمل على تجديدها وإثرائها بخصوبة عطائهم . والمعجم الشعرى الذى يستخدمه فاروق شوشة معجم متميز لأنه يختار كلمته بعناية فائقة تكشف عن إحساس مدرب ، وذوق خبير ، وتوجهه فى تركيب صوره تجاربه الغنية ، وهو قادر على أن يجعل من كلمته فى وقت الخطر « طلقة بحجم الثأر والعار » وأن يجعل منها أيضًا « نداء سلام » و« داعية حب » .

واستخدام الرموز فى قصائد هذا الديوان يستوقف القارىء ، ويستمهله فى قراءتها ، ويلفت حاسة الفن فيه بصوره المتعددة التى من بينها أن فاروق شوشة يسقط رؤيته على العصر والأشياء من خلال شخصيات عالمية وتراثية وأسطورية، بعد أن يصبغها ــ بالطبع ــ بصبغته الشعرية والرمزية الخاصة ويعطيها المدلول الذى يخلعه عليها مستغلا فى ذلك ما تنشره هذه الشخصيات من ظلال فى ذهن المتلقى يحولها فاروق شوشة بلطف بالغ إلى ما يريد فتصبح رموزًا بسيطة مركبة وسهلة معقدة فى الوقت نفسه.

فنحن نراه ــ مثلاً ــ فى قصيدة « باسم الكلمة » يستخدم هذه الأعلام «سندباد» ، « عمورية » ، « المعتصم » ، « أبو تمام حطين » ، « صلاح الدين » وكل منها له دلالته الأسطورية أو التاريخية المعروفة ، ونجد أن فاروق يجعل من بعض هذه الأعلام رموزًا لتبدل القيم العظيمة فى عصرنا ، فسندباد ليس هو سندباد المعروف ، ولكنه سندبادنا نحن ، سندباد الحزين المهين الذى يحمل وزر عصره وقد سدت فى وجهه التخوم الرحبة ولم تعد له تلك المهابة القديمة والقدرة على الترحال ، إنه كل واحد منا أنت وأنا. و « صلاح الدين » ذلك البطل القومي التاريخي ليس إلا متعبًا جلس يستريح تحت كرمة وحوله صبية ينسجن من ضفائر الحنين دثارًا للغائبين عن ديارهم، و « حطين » بكل ظلالها التاريخية مكان ــ فحسب ــ لانتحار الفار س ، و « عمورية » مسرح للأحزان البليغة التي تخرس الألسنة ، ولا تجد «معتصمًا» جديدًا يخلصها من أحزانها؛ لأن «أبا تمام»

الذى يستخدمه الشاعر رمزا للكلمة الحرة الجريئة التى من شأنها أن تخلق المعتصم المأمول غير موجود :

اليومَ لا مَنْطِقَ لا كَـلام
تكَلَّمَتْ أحزَانُ « عَمُوريَّة »
وجُرْحُهَا الموغِلُ فِى الأيام
إنْ لَمْ يكُنْ فِى سَاحِهَا « مُعْتَصِمٌ » جَدِيد
هَلْ فِيكُمُو أنْتُم « أبو تَمَّام » .

وقد يساعد على فهم هذه الرموز بدلالاتها الشعرية فى القصيدة ذلك التساؤل المثقل بالمرارة « أهكذا مصائر الأيام؟ » لا شك أن المخرج من هذه البركة، بركة الأحزان الآسنة هو ظهور « أبى تمام » جديد .

وفى قصيدة « أصوات من تاريخ قديم » يستخدم الشاعر « سيف الدولة » رمزًا للقوة الغاربة ، فقد باعه أبناؤه فى سوق الهلكى ، وداسوا وجهه منتشين بالكلمات المقعقعة :

أتَسَاءَلُ يا سَيْفَ الدَّولَه
هَلْ فَقدَتْ نَارُ جَوَانحِنَا وَقْدَ الْهِمَّه
نَقْرَؤُكَ الآن فَـلا نَرْتَاعُ ولا نَهْتَز
أوَلَسْنَا مَوْتَى مَقْبُورِين
والموْتَى هَلْ يُدْمِيهِمْ وَخْز ؟ (ص : ١٢٦)

وكذلك يستخدم فاروق شوشة فى القصيدة نفسها « أبا العلاء » شيخ المعرة الضرير رهين المحبسين رمزًا لمجاوزة الآلام وهجرة الواقع الكريه إلى عوالم النبل والكرامة والصفاء :

هَلْ آن للإنْسَان أن يُجَاوِزَ الآلام
مُهَاجِرًا من عَالَم المَلال والسَّآمَه

إلَى صَفَاءِ المحْبَسِين
وعَالَم النَّقَاءِ والكَرَامه (ص : ١٣١)

وفى القصيدة نفسها يستخدم « عنترة » رمزًا للمجاهدة فى سبيل الحب والحرية ويجعله — وفقا لرؤيته لعصره — مجندلاً طريدًا تائهًا منفردًا فى ساحة العراء ثم يقول فى أسى شفيف يحملنا مسئولية غياب الحب والشجاعة والحرية :

عَنْتَرَةُ الفَارِسُ كَان هَا هُنَا وَغَاب
عَنْتَرَةُ العَاشِقُ عَاشَ ها هنا وَغَاب
عَنْتَرَةُ الإِنْسَانُ كان وَاحِدًا مِنْكُم وَغَاب (ص : ١٣٥)

وقد يعمق الرمز عند فاروق شوشة فيشمل القصيدة كلها بحيث تصبح القصيدة كلها معادلاً لغويا رمزيا لا يسلم نفسه للمتلقى من أول مرة ، وهنا يحتاج القارىء إلى صبر وتعاطف من أجل أن يستخلص لنفسه قراءة للقصيدة تكشف عن حبه للشعر وفهمه للفن أو قل تكشف عن ثقافته الخاصة ، لقد قدم له الشاعر رؤيته فى هذا القالب اللغوى الرمزى وعلى القارىء أن يبذل من الجهد ما يمكنه من تصفية رؤية صحيحة خصبة معادلة أو موازية — ولا أقول مطابقة — لرؤيةالشاعر ، وهذا الجهد المبذول من القارىء هو سبب متعته الخاصة بالفن الشعرى ، وسوف أتخذ من القصيدة الأولى فى الديوان مجالاً للحديث عن هذه النقطة، وهى قصيدة « العرى » . (ص ٥ — ٩)

إن قصيدة « العرى » تصور جهاد الإنسان فى نشدان الحقيقة وطلبه الدائم لها ومحاولة اقتحامها بين عالم من الحمقى والضعفاء الخانعين، ومقاطع القصيدة الثلاثة تتآزر فى تصوير إدراك الشاعر لمسئوليته أمامها، وفرحة الطفولى حينما يخيل إليه أنه اقتنصها ، وغضبه وتمرده عندما تنفلت هاربة من يديه ملوحة له من بعيد ، ثم عشقه الأبدى لها وشوقه الدائم للوصول إليها ، فالقصيدة — إذن — ترنيمة صوفية عالية ، وتجربة روحية فذة فى تجسيد الجدل بين الشاعر وحقيقة الكون من حوله.

وقد يقرأ بعضنا هذه القصيدة فيدفعهم التسرع وعدم الصبر والتعاطف إلى اعتقاد أن القصيدة تصور تجربة جنسية مضللين ببعض الصور مثل عنوان القصيدة نفسه « العرى » ، والأقدام الملتفة الملتحمة ، والتصاق الجسدين ، وإغماض الأعين ، والغياب فى وهج اللحظات المحتدمة ، وتدافع الأشواق الحرى ، وبركان الرغبة ، وعواء الدم ، والهرب المفضوح ، وهم معذورون فى ذلك ؛ لأن كثيراً منا – مع غير قليل من الأسف – قد اعتاد النظر إلى الكلمات والتراكيب فى الشعر نظره إليها خارجة ، ثم هب أن القصيدة تصور تجربة جنسية فعلاً ، أليس من الواجب علينا أن ننظر إليها على أنها تجربة جنسية شعرية تعد معادلاً لشىء آخر لا تجربة جنسية عادية . . وإلا فما معنى صياغتها شعرًا أصلاً ؟

إن « العرى » فى هذه القصيدة عرى فنى شعرى ، إنه معادل للتجرد من أجل الحقيقة ورمز للانسلاخ من الواقع بكل كذبه وضلاله ، إنه الرجوع إلى الفطرة الأولى :

فالعُرْىُ الكَاملُ مَوْلدُنَا وحَقِيقَتُنَا وتَـلاقِينا

ولكى يصل إلى هذه « الحقيقة » لابد أن يقدم لها القرابين ، وينسلخ من كل الشوائب :

مَنْ أَجْلك أَنْفضُ هَذِى الكَلِمَاتِ وأَتَعَرَّى
أَخْلَعُ عن نَفْسِى أَقْنعَةَ الكذبِ العَاهِر

فالتعرى هو أن يخلع عن « نفسه » عن روحه لا عن جسمه أقنعة الكذب التى يكتسبها الإنسان فى حياته من أجل التعامل مع الواقع المؤلم . لقد خرج من خضم هذا الكذب ينفض جناحيه استعدادًا للتحليق الروحى ، وهو يحاول ذلك دائمًا ويكرره مع كل كلمة ينفضها ومع كل قناع من تلك « الأقنعة » التى يخلعها واحدًا وراء الآخر ولذلك آثر التعبير بالفعل المضارع « أنفض ، أتعرى ، أخلع » وظل يفعل ذلك حتى اقترب من « حقيقته » المنشودة أو كاد فتمثلت له جسدًا ملموسًا ، وترقى هو إليها روحًا ، فالتحم بها وعانقها وأراد أن يثبت قدميه على

أرضها ، أما أقنعة الكذب العاهر فقد :

سَقَطَتْ تَحْتَ الأَقْدَامِ الملتَفَّة والْملتَحِمَهْ
لَمَّا التَصقَتْ رُوحَانا ، جَسَدَانا ، أَغْمَضْنَا أَعْيُنَنَا الحَيْرَى
غبْنا فِى وَهَجِ اللَّحَظَاتِ المحْتَدِمَهْ
سَاعتَها أَشْرَقَ فِينَا وَمضُ الصِّدْقِ البَاهِرِ

إن انتقال التعبير من المضارع إلى صيغة الماضى هنا له دلالته ، وذلك أن «الحقيقة» بدلالها لا تكرر الظهور لراغبيها، إنها تظهر مرة واحدة ؛ لأن أقنعة الكذب العاهر لم تبتعد عنه تماما . ولم تذهب بعيدًا ، إنها ــ فحسب ــ سقطت تحت الأقدام الملتفة الملتحمة لتفسد عليها التفافها والتحامها ، ولعل حيرة الأعين كانت بسبب الانشغال عن معانقة الحقيقة بالنظر الخائف إلى أقنعة الكذب التى سقطت عند الأقدام تزلزل الأرض من تحتها وتعمل على إفساد المتعة، ولذلك أغمضت الأعين على حيرتها ، وساعتها فقط أشرق ومض الصدق الباهر :

كاللَّمْحَةِ أَشْرَقَ ثُمَّ خَبَا

إنها لمحة تشرق فى النفس فتطلعها على عوالم من البهجة والمتعة الغريبة، ولكنها سرعان ما تخبو، ليعود الشوق للروح من جديد معذبا ممضا متطلعًا إلى مثل هذه اللمحة ، وتدور حلقات المأساة وتتتابع . عندما ندرك ما نتطلع إليه لا يلبث أن يفلت من أيدينا ونظل فى شوق متدافع إليه :

وَتَدَافَعتِ الأَشْوَاقُ الحَرَّى .

بهذا المقطع الافتتاحى للقصيدة يصور الشاعر الدورةالمتجددة مع طلب الحقيقة المتمنعة التى لا تسلم نفسها جزافا ، ولكنها بعد أن تضنيه وتقض مضجعه تشرق لحظة ثم تخبو، ويكتشف الإنسان أنه هو الذى أضاعها من يديه ، فيغضب ويثور على كل شىء حتى على الحقيقة نفسها التى لا تدعه بل تظل تبرق له بشعاع من أمل يغريه بالاندفاع فيندفع وهو معصوب العين بأقنعة الكذب والزيف التى يتخلص منها تماما، فتصده يداها :

عَيْنَاكِ تقُولان : تقَدَّم
لكنَّ يَدَيكِ تَصَلَّبَتا سَدًا يَفْصِلُنَا ويُعَذِّبُنا
عَيْنَاكِ تقُولان : تَنَعَّم
لكِنَّك تَنْفَلتينَ وتَنْسحبِينَ وتمتنعينَ ،
دَلالا وهُرُوبًا مَفْضُوحا

إن من يشرب من خمر الحقيقة لا يسكر بغيرها كما يقول الصوفية ، إن مبادلة الوجد المعذب ما تزال قائمة ، هل الحقيقة هى التى تصده وتعذبه؟

أَمْ تِلْكَ بَقَايَا مَازَالَتْ تُثْقِلُ قَاعَ النَّفْس
خَلَّفَها الزَّمَنُ العَاتِى دَمْعًا لَمْ يَتَحدَّرْ بَعْد
حَتَّى لَكَأَنَّا فِى مَأْتَم
أَسْمَعُ فِيكِ عُوَاءَ الدَّم

إنه لم يتطهر بعدُ التطهرَ الذى يليق بهذه المنزلة العالية ، وتثقله همومه وتئوده أوزاره فيلعن كل شىء ويتهم كل شىء

لكنك تَصْطَنعينَ وَقَارَ الحكمة والعَقْلِ المعْتَل
يَهْذِى بالأَلْفَاظ الكاذبة البَارِدَة الجَوْفَاء
تَتَعارَكُ أو تَتَنَاغَمُ ما عَادَ يُهِم
فالكُلُّ سَوَاء
هَلْ أَنْتِ مَعِى تُقْعِينَ عَلَى بُركَانِ الرَّغْبَة

هكذا يتصور أنها تطلبه كما يطلبها ، ويُسقط عليها كل ما يحس به هو ، ويخيل إليه أنها تتأبى عليه وتتمنع وتحافظ على أن تظل دائمًا هى المطلوبة المرغوب فيها وأن يظل هناك حاجز وهمى يفصلها من عشاقها، ومنه على التحديد، ويثور ثورة تنسيه كل قيوده:

هَا أَنْتِ مَعِى تُقْعِينَ عَلَى بُرْكَانِ الرغْبَه

لا تَخْشَيْنَ سِوَى أَنْ يَنْكَسِرَ الحَاجِزُ ، تَتَهَاوَى الأَسْوَارُ

تَصِيرِينَ امرأةً مَسْعُورَه

تَتَفَجَّرُ رغبتُك الحُبْلَى بِعَذَابَاتِ العُمْرِ المَزْمُومِ الشَّفَتَين

وتَفِيضُ يَنَابِيعُ البَهْجَةِ فى دُنْيَاكِ المقرُورَه

ها أَنْتِ مَعِى أَتَسمَّعُ صَوْتَ العَطَشِ السَّاخِنِ

صَوْتَ هَوَاجِسكِ المذْعُورَه

جَذْبَ القِيعَانِ العَارِيَةِ الظمأى

لقد نسى أنه فى ثورته هذه قد تخلى عن كل ما يعوقه دونها ويمنعه منها، فأوشك أن يلتحم بها من جديد ، وصار مهيئًا لهذا الوجد العالى، لقد نزل على رغبتها من حيث لا يدرى وحقق العرى الكامل ؛ لأنه جعلها هى همه وشغله الشاغل :

فَمَتَى تَنْطِقْ شَفَتَاكِ : تَقَدَّم

أَنْزِع عَنْكِ قَمِيصَ الخَوْف

وأُمَزِّق وَجْهَ الأوْهَامِ المبتُورة

فَالعُرِىُ الكَامِلُ مَوْلِدُنا وحَقِيقَتُنا وتَـلاقِينا

ولْتَسْقُطْ أَقْنِعةُ الزَّيْف

هكذا يعترف وقد هدته المجاهدة واستسلم لها . وفى المقطع الأخير يصل إلى حالة « التطهير » الكامل ، ويدرك أن الوصول يحتاج إلى حالة من الفناء لا ينفذ فيها الشوق وأنه لكى يحافظ عليها يجب أن يظل فى رحلة مستمرة وغربة دائمة ويعترف :

لو أنِّى عِشْتُ العُمْرَ عَلَى بَابِك

ما خَمَدَ الشَّوقُ ، وَلا انطَفَأَتْ نَارُ الغُرْبَه
ولَظَلَّتْ سُفُنى المبحرةُ إليك تَنُوءُ بأَثْقَالِ التَّرحَال
جُوعًا تَتَضَوَّرُ أو ظَمَأ

لا تهم كل هذه المعاناة القاسية ، فكل جوع وكل ظمأ يهون فى سبيل قطرات من « خمرة الوصال » الغالية :

يَا مَنْ يَسْقِينى مِنْ خَمْرِك !

ويتدرج ويغريه الطمع وينتشى بهذه القطرات المتوهمة فيقول :

يَقْذِفُ بى فى مَنْهَلِك السَّاجِى المُتَدَفِّق
أَرْشُفُ أَرْشُفُ حَتَّى أَسَّاقَط إعْيَاءً أو تُخْمَه
وأَعُودُ فَتَحْمِلُنى الأَشْوَاقُ ويُثْقِلُنى عِبْءُ الرَّغْبَه

إنه يدرك أنه لو رشف من خمرتها حتى يتخم ويتساقط إعياء فإن الأشواق لن تخمد جذوتها فى قلبه وهو حريص على ذلك حتى تكون عامل توازن مع عبء الرغبة الذى يثقله ويهوى به — أو يحاول — إلى الطين مرة أخرى ، ولكنه أصبح بعد هذا الكشف الروحى العالى الذى ذاق حلاوته أكثر جرأة ، وأقدر على رؤية الأشياء على حقيقتها ، أما كل من لم ينل حظا من هذا الكشف الروحى العالى فهو أحمق ضعيف جبان ، وأما هو فقد عرف طريقه وعلا الجميعَ بالصدق والبراءة والعرى الكامل :

مِنْ أَجْلِك أَقْتَحِمُ اللَّيلَ وأَعْبُرُ سَاحَاتِ الحَمْقَى
المُنْتَظِرِينَ بِأَعْتَابِك
وأَخوضُ وُجُوهَ المَبْهُورين المُمْتَثِلِينَ لأهْدَابِك
يَرْجُونَ الإِذْنَ ، لَعلَّ حَدِيثًا منك ، لَعلَّ إشَارَه
أو حَتَّى ظِـلا مِنْ بَسْمَه

من يقول لهؤلاء إنها لا ترضى بالخنوع والضعف والاستسلام ، إنها تتطلب المجاهدة والعرق والثورة على النفس والاقتناص بالقوة ، والمحاولة والفشل ، والرضا والسخط ، ثم يختم الشاعر القصيدة بهذا التوجه إليها مرة أخرى كما بدأها، إشارة إلى الإحساس بالدورة المحكمة المستمرة .

مِنْ أَجْلِك أُصْبِحُ هَذا الفَاتِكَ فى لَيْلِ الأُسْطُورَه
هَذا الوَجْهَ الَّلامِعَ فِى قَلْبِ الصُّورَه
هذا العَارِيَ في هَذِي الصَّفَحَاتِ المَنْشُورَه

* * *

وأما الموسيقى التى يستخدمها فاروق شوشة فى هذا الديوان فإنها موسيقى ناعمة سلسة تتآزر مع تجاربه تآزرًا متناغمًا ، وكل قصيدة فى « العيون المحترقة » تسير على نمط إيقاعى موحد ، غير قصيدتين اختلف فيهما الإيقاع من بحر لآخر، ومن قراءة هاتين القصيدتين أدركت أن الشاعر لم يخالف فى إيقاع كل منهما عشوائيا بل أحسست أن المخالفة فى الإيقاع يتطلبها الموقف وتحكمها التجربة ، والشاعر يخالف عن قصد . ففى قصيدة « تنويعات على لحن أساسى » جاء المقطع الأول منها من بحر المتدارك ووحدة إيقاعه هى « فاعلن » :

أَعْرِفُ أَنَّ خُطَاىَ تُسَابِقُنى فى الدَّرْبِ إِليكِ
أَعرِفُ أَنَّ يَدَىَّ تُشِيرَان
وأَنَّ هَوَاي الكَامِنَ يَتَواثَبُ فِى عَيْنَى وفى شَفَتَى
بَحْثًا عَنْ لحظةِ ضَوْءٍ مَنْشُودَه (ص : ٥١)

وإنى لأستشعر فى هذا المقطع تواثبا وخفة وقلقا تتلاءم مع تفعيلة هذا البحر الشعرى « فاعلن » التى تتحول أيضًا إلى « فعلن » فتعطى إيحاء بإيقاع سير الخيل الجلبة .

وفى المقطع الثانى من القصيدة نفسها يختلف الإيقاع من السرعة والتوثب

والخفة القلقة إلى شىء من الهدوء ، ولذلك نجد وحدة الإيقاع فى هذا المقطع هى « فعولن » وهى وحدة إيقاع بحر المتقارب ، وأحس ــ شخصيا ــ أن الموقف هنا يحتاج إلى شىء من الريث وبعض الأناة يناسب التذكر ووصف الشعور ومحاولة انتقاء الكلمات لوصف الشعور :

تَقُولينَ لى : صِفْ شُعُورَك
إذا ما جَلَسْنَا بِنَفْسِ المكَان وأَطْبقَت المُقْلَتَان
عَلَى لَحْظَةٍ عَبَرْتنا وَرَاءَ الزَّمَانِ البَعِيد
وكُنَّا ظَنَنَّا بِأنّ الذى فَاتَ فَات
وأَنَّ الهَوَى ذِكْرَيَات (ص : ٥٤)

ثم يعود الشاعر فى المقطع الثالث من القصيدة إلى وحدة الإيقاع فى المقطع الأول ،ومن قراءته ندرك أنه سريع قلق متوثب فى أبياته الثلاثة الأولى ينتقل بعدها فى نعومة إلى « فعولنْ » .

فى طَرِيقى إليك
أُرَاقِبُ كُلَّ الوُجُوه ، أُواجِهُ كُلَّ العُيُون ،
أُسَارِعُ مَدَّ الخُطَى
لَعلِّى أَراك وضيئًا مُطِلا
تُلوِّح بينَ الزحَام ، تُشِيرُ إلىّ وتَدْنُو
فَتَدْفَعُنى رَغْبَةٌ لا تُحدُّ
لأجْتَازَ نَحْوَكَ كُلَّ المسَافَات
أَطْوِى الطريقَ إليك وأَعْدُو (ص : ٦٥)

فالمزج هنا بين « فاعلن » و « فعولن » ناعم لا يكاد يدرك عند التحدر الشعرى وهذا راجع إلى صدق الإحساس وقوة فيضان العطاء الشعرى .

إن ربط البحر بنوع التجربة ما يزال تقديرًا شخصيا لا يمكن تعميمه ، ولكنى أستشعر ثمة ربطًا بين نوع الإيقاع والتعبير الشعرى فى القصيدة المعينة، ويتضح هذا فى القصيدة الثانية التى أشرت إليها من قبل وهى قصيدة « أصوات من تاريخ قديم» وهى ثلاثة مقاطع أيضًا مقطعها الأول بعنوان « سيف الدولة » يناسب موسيقاه أن تكون موائمة للكر والفر والطعان والضرب السريع فيستخدم إيقاع المتدارك :

أَدْخُلُ حَلَبَ الشَّهْبَاءَ طَلِيقًا أَوْ مَأْسُورًا
أغزو
أَطْعنُ صَدْرَ الرُّومِ وأَهْتِكُ دِرْعَ الرُّوم
وأَجْمَعُ أُسلُوبَ الهَلْكَى والمَذْعُورين
أَتحَوَّلُ من يَوْمِ النَّصرِ بيَارِقَ وفَيَالِقَ
ونُسُورًا شُمًا وَميَامِين (ص : ١٢٠)

وأما مقطعها الثانى وعنوانه « أبو العلاء » شيخ المعرة الضرير رهين المحبسين الحكيم المتأنى الذى يتحسس طريقه ولا يمشى مندفعا بالطبع فقد كان لابد أن يكون إيقاعه هادئًا رزينًا ثابتًا ، ولذلك يختار له فاروق شوشة تلقائيا وحدة « مستفعلن» التى تأتى لها صور أخرى متعددة تشى بما يشبه العثرة والنهوض وهى «مُتَعِلُنْ» ، «مفتعلنْ » ، « متَفْعلنْ » :

اللَّيلُ فى مَعَرةِ النُّعمَانِ جَاثِمٌ عَنِيد
تَـلاصَقَتْ أَلْوَاحُهُ كَحَائط صَفِيق
وامتدَّ من حِبالِه الغِلاظِ وَجْهٌ فَاتِكٌ جُسُور (ص : ١٢٦)

وقد كان المتوقع أن يكون إيقاع المقطع الثالث من القصيدة ــ وهو بعنوان عنترة ــ سريعا متلاحقا يناسب ما عرف عن عنترة من الإقدام والقوة وسرعة الطعان ، ولكن الشاعر يتناول عنترة من زاوية خاصة بعد جندلته وحيدًا فى العراء ولذلك يختار إيقاعًا هادئًا يلائم الأسى والضياع :

مُنْفَرِدًا وتَائهًا
مُنْفَرِدًا فى سَاحَةِ العَرَاءِ ، هكَذا يُجَنْدَلُ البَطَـلْ
ويَسْكُنُ الصَّوتُ الملحُّ ، غَيْرَ نَجمتينِ ، مُقْلَتَينِ
تَسْبُرَانِ غَوْرَ ظُلْمَةِ الصَّحْرَاء
تَبْحَثَانِ عَن وَميضٍ مُقْلَتَينِ . أُخْرَيَينِ عَنْ أَمَلْ
ويَسْقُطُ البَطَلْ
مُضَرَّجًا بسَيفِه
مُجَنْدَلا عَلَى وِسَادَةِ الأَجَلْ
صَرِيعَ لُعْبَةِ الحَيَاةِ والردَى
ويَسْكُنُ الصَّوت ويُقْبِلُ الصَّدَى (ص : ١٣١ ، ١٣٢)

إن ديوان « العيون المحترقة » للشاعر فاروق شوشة متعدد العطاء والإشعاع وقد تناولت منه القدر الذى اتسعت له حدقتى ؛ لأن التجارب الفنية العالية تشبه مياه المطر تنزل على أرض مختلفة الأنواع ، وكل نوع منها يكشف عن معدنه بطريقة استجابته الخاصة لها .

* * *

المبحث الثانى

العطش الأكبر

ديوان « العطش الأكبر » (*) هو الديوان السابع للشاعر أحمد سويلم فى سلسلة عطائه الشعرى الموصول الذى يبدأ منذ ما يقرب من ربع قرن بديوانه « الطريق والقلب الحائر » سنة ١٩٦٧ م .

وإذا كان هذا الديوان ـــ شأن دواوين الشعر الحديثة ـــ يحمل عنوان إحدى قصائده ؛ فإن هذا العنوان نفسه يصدق على كل قصائد الديوان ؛ لأنها جميعها تدور فى إطار المجال الدلالى للعطش وما يوحى به من الحاجة إلى الماء والرىّ. ولذلك ـــ وهذا شىء نادر ـــ قسم الشاعر قصائد هذا الديوان إلى ثلاث «جرعات» جاءت الجرعة الأولى فى أربع قصائد ، والجرعة الثانية فى سبع قصائد، والجرعة الثالثة فى خمس قصائد . وهذه الجرعات تحاول أن تروى «العطـش الأكبر » الذى ما يزال فى حاجة إلى مزيد مـن الرى . هذا العنـوان ـــ إذن ـــ نابع من تصميم وقصد ، وليس مجرد عنوان يُفتَن به الشاعر ، ويؤخذ ببريقه من غير أن يكون ذا دلالة مرادة مقصودة . وقد نجد فى أسماء بعض الدواوين مباعدة بينها وبين المجال الدلالى لمفردات القصائد ، وخاصة تلك التى تتشابه مع العطش الأكبر فى العنوان ، وعلى سبيل المثال ديوان « كتاب البحر » للشاعر عبد الوهاب البياتى ، وهو شاعر أثير لدى صاحب العطش الأكبر وقد كتب دراسة عن المرأة فى شعر البياتى .

فهناك تطابق ظاهر لافت للنظر بين عنوان هذا الديوان وكثير من المفردات فى قصائده من حيث إن المجال الدلالى الذى تدور فيه قصائده الست عشرة هو مفردات البحر والنهر والماءِ والعطش والغرق . . . إلخ. وقد أحصيت مائة وسبعين

(*) الناشر مكتبة مدبولى ١٩٨٦م .

مفردة من هذا المجال موزعة على القصائد كلها . وقد بدأت أولى قصائد الديوان «أبجدية » بالآتى :

نصفى فى مَاء النَّهْر
ونصّفى الآخَرُ فى عَيْنَيك

وقد ختمت آخر قصيدة فيه وهى « من تراتيل النهر القديم » بهذه العبارة :

وَرَأَيتُ خَرَائطَ نَهْرِى بَاهِتَةً مِنْ غَيرِ مَلامِح
فَقَبَضْتُ خِنَاقَ الرِّيح .

وثمة سبع قصائد حملت عناوينها كلمات البحر والطوفان والماء والنهر، وهى : فاتحة للبحر ، والجنون والبحر ، ويُولد البحر ، وحين امتدّ الطوفان ، والعطش الأكبر ، والعودة من جوف الماء ومن تراتيل النهر القديم . وليس معنى ذلك أن القصائد الأخرى قد خلت من مفردات هذا المجال ، بل إن مفردات هذا المجال سيطرت على كل القصائد بنسب متفاوتة بحيث صار البحر وما يدور فى إطاره ملمحًا أسلوبيا من ملامح هذا الديوان .

والإلحاح الدائم على « تيمة » معينة ، أو مجال دلالى معين محدد قد يحوله إلى « رمز » شعرى خاص؛ ولذلك يدور كثير من الصور الشعرية فى هذا الديوان حول هذا المجال، وبذلك يتحول البحر رمزًا كبيرًا يفيض بكثير من المعطيات المختلفة المتنوعة ، فنجد البحر هو المعلّم والملهم ، ونجده الحلم والنبوءة، ويصبح التوحد معه والفناء فيه أحد معالم هذه القصائد ، وتجتمع الأضداد إذ يختلط الوهج بالبحر فنجد موجًا من جمر :

فى أَقْرَبِ مَوْجٍ أَلْقَيتُ الكَومَةَ حتَّى
يَنْطفِئَ الوَهَجُ بهذا البَحْر
لكنَّ الوَهَجَ أَحَالَ البَحْرَ السَّاكِن
— عَاصِفةً هَوْجَاء —
— ومَوْجًا مِنْ جَمْر —

فَزِعَتْ حيتَانُ البَحْر
اصطرَعَتْ أسْرَابُ الطير
اهتَزَّتْ طَبَقَاتُ الأرْضِ السَّاكنَة
تَفَجَّرْتُ تَنَاثَرْتُ تَوَحَّدْتُ مَعَ المَوْج
أتَحررُ مِن هَذَا القَيْد المَشْدُود عَلَى رئتَىَّ
كُلَّ صَبَاحٍ تَأتِينِى أحْلامِى فَوْقَ الأرْض
تَقفُ عَلَى شَطِّ البَحْر
تَدْعُونى أنْ أنْسجَهَا ثَانية فِى اللَّيْل
وأنَا . . غَذَّانى مِلْحُ البَحْر
انتفخَتْ أوْردَتى بِالملْحِ وبِاللَّهَبِ وبِالمَدّ
لاَ حَاجَةَ لِى أنْ أحْلُم
أوْ أخْرُجَ مِن جَسَدِى وأعُود . (بعيدًا عن الحلم ص : ١١)

والبحر دائمًا مشتهى « ساكن فى ضلوعى اشتهاؤك يا بحر » مع أن البحر قاتل « إنّ عينىّ يا قاتلى الآن تستعذب الغوص » ويتحول البحر نفسه إلى أن يصبح هو الذى يُحتوى :

دَاخلِى البَحْرُ والشِّعْرُ واللَّيْلُ والشَّمْسُ والسُّكْر
كُلُّ الرؤى بينَ قَبْضَةِ كَفَّىَّ اعْتصَارْ
يا رُؤَى العَيْنِ إنِّى خُلِقْتُ جَدِيدًا مِنَ البَرْقِ والرّعْد
والمَوْجِ والعَصْفِ والزَّلْزَلات العنيده .
رَاحِلٌ بينَ عَيْنيكِ أنْظُرُ كُلَّ الذى سَوْفَ يَأتِى مَعَ المَدّ
كُلَّ مَا قَدْ أوَدّ
ومَالا أوَدّ
فاقْبضينى غَرْسًا مِنَ الوَهَجِ المسْتَعِر
وابْدَئِى الآن عُمْرَ الدُّوَار . .

إنَّ بقَلْبِى جُنُونًا مِنَ البَحْر
لا يَنْحَسِرْ

وكذلك نجد صور البحث عن البحر ، وامتلاكه حينا ، والضياع أمامه أحيانا :

لاَ أَمْلكُ للبَحْرِ خَرَائط
أَبْحَثُ عَمَّن يَمْنَحُنِى بَحْرًا أو ظِلا
أَوْ يمْنحنى خَمْرًا للْمَجْهُول

ويمثل البحر كذلك التطهر والاغتسال من خطايا الأرض:

قَالَ سَوْفَ أُذيبُـكَ فى الملْحِ تُسْقِط فِيهِ خَطَايَاكَ فى الأَرْض
قُلْتُ أُقْسِمُ أَنْ أُسْلِمَ الآن خَطْوِى إليك لأَبْرَأ

ويتحول عشق البحر إلى جعله رمزًا لكثير من الدلالات الشعرية المتنوعة بحيث يصبح « البحر الشعرى » هو الوطن ، وهو الشعر ، وهو حلم المستقبل وهو الحب ، وهو التطهر ، وهو الثورة على الحياة الراكدة والرغبة فى التغيير، وأخيرًا يصبح قدر الشاعر :

مكتُوبٌ فَوْقَ عيُونى الآن
أَنْ أَسْبَحَ فَوْقَ الأَلْوَاحِ المُتكَسرَةِ بِقَلْبِ الأَمْوَاج
مَسْمُوحٌ لى أَنْ أَكْتُبَ أَصْدَقَ مَا أَمْلكُ من أَشْعَار
أَنْ أَحْكِىَ ما خَفِىَ مِنَ الأَسْرَار
أَنْ أُلقِىَ فَوْقَ الشَّاطِئِ قَلْبًا يُولَدُ فى البَحْر
ويُجَنُّ جُنُون البَحْر
يتعلَّمُ كَيْفَ يَخُوضُ ويَنبضُ نَبْضَ البَحْرِ وكَيْفَ يُغَنِّى للْبَحْر
مَسْمُوحٌ أَنْ أَمْنَحَ هَذا القَلْبَ اللغَةَ المنسيَّةَ مِنْ زَمَن .
أن أَجْمَعَ كُلَّ مَلامحِ وَجْهِى المتكَسِّرةِ عَلَى الأَمْوَاج .

أنَ أَغْسلَها بمِيَاه القَلْب النابِضَة بِلَوْنِ الحُبّ
وأُقَدِّمَها فى مِيلادِ البَحْر .

وهكذا يصبح البحر بحق رمزًا كبيرًا فى هذا الديوان كلّه ، ولم يتخل الشاعر على امتداد قصائد الديوان عن الصور النابعة من هذا المجال، وحين تتعاون بعض « التيمات » الأخرى فى تكوين صور هذا الديوان نجدها كذلك تمتح من البحر وتغترف منه ، فهناك صورة « الارتحال الدائم » ويعبر عنها هذا الديوان فى صور مختلفة بحيث تكشف دور الشاعر عامة ، إذ عليه وحده أن يجلب النار لقومه ، وعليه أن يكون دليلهم إلى الخير والحق والجمال ، وهو يشعر ــ كذلك ــ أنه هو النبى المغضوب عليه من قومه فى الوقت نفسه مع أنه العرّاف الذى يسأل ويُسأل ، وهو المدّ فى بحر الأوجاع المرة . فى قصيدة « غياب الفار» وهى مرثية مهداة إلى صلاح عبد الصبور يقول :

أَيْقِظْ يا وَطَنِى حِسَّكَ واسْأَل
عَن آلامِ الشُّعَرَاء
مَوْتُ الشَّاعِرِ لا يَعْنِى رَقمًا يَسْقُطُ مِنْ أَرْقَام
مَوْتُ الشَّاعِرِ يا وَطَنِى
مَوْتٌ للضَّوءِ ومَوْتٌ للْحُبِّ ومَوْتٌ لِلأَحْلام

وتعكس قصيدة « عن أحزان الشعراء » ــ وهى مهداة إلى روح الشاعر فوزى العنتيل ــ بعض ما يعانيه الشعراء ، وأهم ما يعانونه هو أنهم يحرثون فى أرض جرداء لا يعرفها العسس المتعنت خلف الجدران .

« الرحلة » من الصور الملحّة فى هذا الديوان كذلك ، ولذلك يكثر الفعْل «أرحل » بضمير المتكلم ، وما يصاغ من مادته ، وهى دائمًا رحلة فيها معاناة وألم وإحساس بالغربة والوحشة ، وإحساس بأن الارتحال قدر مقدور لا يملك سواه:

أَرْحَلُ الآنَ تَلْفَحُ وَجْهِىَ الرِّمَال

أَرْحَلُ الآن مِثْلَ الطُّيُورِ الطَّرِيدَه
أَرْحَلُ قَافِلَةً لا تَكُفُّ عَنِ السَّيْر

ويقول أيضًا :

رُحْتُ وَحِيدًا أُبْحِر
أَجْرَيْتُ سَفِينَةَ إِبْحَارِى
مُنْقَسِمًا أُبْحِرُ فى صَمْتٍ تَرْصُدُنِى أَحْزَانُ الأَعْيُنِ فَوْقَ الشَّاطِئْ
ويُنَاوِشُنِى خَمْرُ المجْهُول
رُحْتُ وَحِيدًا أَسْأَلُ مِلْحَ البَحْرِ وأَسْمَاكَ البَحْر

ونجده يقول :

لاَ أَمْلِكُ إِلا أَنْ أُبحِرَ مُنْقَسِمًا
أَنْ أَصْرُخَ ، أَنْ أَشْكُوَ الجُوعَ ، العَطَشَ الأَكْبَر، أَشْكُوَ حُزنَ الأَعْيُن .

فهناك أعين حزينة فوق الشاطىء ، والشاعر هو الذى يشكو حزنها وجوعها وعطشها وهو فى رحلته هذه منقسم بين الرغبة فى البقاء والرغبة فى الارتحال ، ولكن « خمر المجهول » دائمًا تناوشه ، وتدعوه للمغامرة .

إن الحديث عن المجالات الدلالية التى تشيع فى ديوان شاعر من الشعراء يعد فى الوقت نفسه حديثًا عن منابع صوره الشعرية التى تشكل كثيرًا من قصائده، كما يُعد حديثًا عن معجمه الشعرى ، وينبغى دائمًا الاعتقاد أن هناك فرقًا بين المفردات من حيث هى مادة فى اللغة وبينها من حيث هى مادة فى العمل الشعرى ، إنها تكتسب فى الشعر دلالات جديدة ولا شك ؛ فإذا كانت هذه المفردات معتادة فى الاستعمال اللغوى العام فإنها تصبح غير معتادة فى مفاهيمها الجديدة ومعالجتها الشعرية . إن المعالجة الشعرية للمفردات اللغوية تحولها إلى وسيلة من وسائل الشعر المعروفة كالمجاز أو الاستعارة والتشبيه ، وقد تعلو بها

فتجعلها « رمزًا » من نوع ما . وعندما ترقى إلى درجة الرمز فإنها يصبح لها مدّى أبعد ومفعولاً أقوى ، لأن الاستعارة مع أنها عصب الشعر لا تعدو أن تكون وسيلة للبيان وطريقة من طرقه ، أما الرمز فإنه يَعْرِضُ لنا شيئًا ما بصفته أمرًا واقعًا، ومن هنا يحقق مفعولاً أقوى ، ومن هنا أيضًا قد يكون غامضًا ويحتاج إلى دربة وقدرة على التأويل ، ولا شك أن غموضه حينئذ سيكون غموضًا ناتجًا عن عدم اعتيادنا للعالم الذى يقدمه لنا . صحيح أن هناك أسبابًا متعددة للغموض، وقد تكون كثرة المجازات أحيانًا من مظاهره ، كما قد يكون التداعى الحرّ ، أو إشارة الشاعر إلى مطالعاته الخاصة بطريقة غير ناضجة ، أو محاولته حشد كثير من الصور فى حيز محدود ضيق من أسباب الغموض ومظاهره ، لكن يظل الغموض الناتج عن غربة العالم الذى يصوره الشاعر وعدم اعتياد المتلقى له أهم ألوان الغموض فى الشعر المعاصر .

إن قصائد ديوان العطش الأكبر لا تقدم لنا عالمًا غير مألوف ولكنها تستخدم ما هو مألوف لتجعل منه شيئًا جديدًا . ولما كان الشعر فى جوهره كسرًا للمألوف فإن قصائد العطش الأكبر توحى بشىء من ذلك فى عدة أساليب ، منها بدء القصائد نفسه ، إذ تبدأ القصيدة بما يُشعر القارىء أن هناك كسرًا للمألوف المعتاد، كأن تبدأ القصيدة مثلاً بحرف عطف كما نراه فى قصيدة « غياب الفارس » هكذا:

وتَرَجّلَ ثُمَّ تَهَاوَى

زَلْزَلَ أَعْمَاقَ اَلأرضِ الحَجَرِيَّة

وكأنها تقص علينا قصة هذا الفارس الذى غاب فجأة، لقد كان من أمره كذا وكذا « وترجّل ثم تهاوى » والفعل مسند إلى ضمير الغائب ، والقصيدة عن غياب الفارس. أما قصيدة « من تراتيل النهر القديم » فإنها تبدأ هكذا.

وتحُدِّثُنى حتّى يَخْفُتَ صَوتُكَ ويَلُفَّ حَدِيثكَ صَمْتٌ مَذْبُوحٌ ويُغَطِّيه الزَّهْر

يُرَتّل غُرْبَتَهُ العُشَّاق

والفعل المعطوف فى أولها مسند إلى ضمير المخاطب ، فالنهر القديم ماثل

قائم يتوجه إليه الحديث ولكن صوته خافت واهن ضعيف بما يتلاءم مع القِدم وكبرة السن .

وأحيانًا تبدأ القصيدة بجملة فيها تقديم ماحقه التأخير، فتدفع الجملة عنصراً من عناصرها فى المقدمة يوحى بلفت الانتباه وإثارة الدهشة ، ففى قصيدة « الجنون والبحر » نجدها تبدأ هكذا

سَاكِنٌ فى ضُلُوعِى اشْتِهَاؤُكَ يَا بَحْر

إنِّى تَحَذَّرْتُ من سَافِياتِ الرِّياحِ ومن غَضَبِ الآلِهَه

وقصيدة « العطش الأكبر » تبدأ هكذا :

مُنْقَسِمًا أُبْحِرُ في صَمْتٍ تَرْصُدُنِي أَحْزَانُ الأعْيُن . . . إلخ .

وقصيدة « أما بعد » أيضًا تبدأ بدفع عنصر ينبغى أن يتأخر إلى المقدمة :

عَبَثًا يَتَرَقَّبُنِى مَنْ شَقَّ فى السّور

عَبَثًا يَتَخَفَّى في وَرَقِ الشَّجَرِ وبَيْن تِـلالِ العُشْب

وتَمْحُو آثارَ القَدَمَين خِرَافٌ مُنْكَرَةٌ وكِـلاب

وأما قصيدة « العودة من جوف الماء » فإنها تبدأ بقسم يذكرنا ببدايات بعض السور القرآنية وخاصة سورة الفجر التى تبدأ بقوله تعالى : ﴿ **وَالْفَجْرِ * وَلَيَالٍ عَشْرٍ*** ﴾ حيث يستخدم الشاعر هذا النمط القرآنى ويحاول الإيحاء به فيقول :

والبَحْر

والمدِّ القَاسِى والجَزْر

سَوْفَ يَعُودُ النَّجْمُ الغَائِبُ للفَلَكِ الدَّوّار

وتستهدى قصيدة (أ . ب) النمط القرآنى أيضًا فتبدأ بحروف مقطعة، ولكن القصيدة تستغل مادة « ألف » ورسمها الكتابى فى تداعى المعانى المرادة :

ـــ أَلفٌ

هَلْ تألَفُنى الآن

ألفٌ تَمتَدُّ قلاعًا فى وَجْهِ الرِّيح

رُمْحًا أَرْشُقُهُ فى قَلْبِ الحيتَان

هَلْ تَأْلَفُنى الآن

أَمْ أَنَّكَ تَأْبَى أَنْ يَأْلَفَ مَوْجكَ مِثْلِى

وتستمر القصيدة على هذا النحو ، كل مقطع يبدأ بحرف من حروف (أ ب ج د هـ و) والمخاطب فى كل هذه المقاطع هو البحر الذى تحول ــ كما أسلفت ــ رمزًا يتسع لمدلولات تتنوع بحسب المتلقى .

وعلى ذكر بدايات القصائد يلاحظ كذلك أن البيتين الأول والثانى فى كل قصيدة يختتمان بقافية موحدة فى أغلب الأحيان ، يحدث ذلك فى قصائد : الأوسمة ، ووجهى على جبل فى الرياح ، والجنون والبحر ، والزمان حين لا يجىء وعن أحزان الشعراء ، ومن تراتيل النهر القديم برغم أن القصائد كلها من الشعر الحر الذى لا يشكل تماثل القوافى أحد ما يلتزم به . وهذا التوافق عفوىّ يؤدى إلى تماثل صوتى فى أول القصيدة حتى يوحى باختلاف الشعر عن النثر ويوحى أيضًا بأن « الصوت » فى الشعر مهم أهمية المعنى .

مما يلحظ على هذه القصائد أيضًا أنها قصائد متعددة الأصوات فمعظم هذه القصائد ليست أحادية الصوت مما ينفى عنها الغنائية ، فهى قصائد درامية مليئة بالحركة والحيوية ، ولعل تمرس الشاعر بكتابة المسرحية ساعده على استخدام هذا الأسلوب الشعرى ، ولذلك نجده يصف « المشهد » أيضًا . فى قصيدة « من تراتيل النهر القديم » نجد الحوار بين « المتكلم » والنهر ، ونجد وصف المشهد أثناء الحوار ويحرص الشاعر على وضع هذا الوصف بين قوسين :

(صَمَتَ النَّهْرُ قَليلاً

كوّرَ فى مَنْبَعِهِ مَاءَهُ

وانْطَبَقَتْ دِلْتَاهُ عَلَى أضراسِهِ

أَجْهَشَ يَبْكِى أَوْجَاعَه)

ويبدأ النهر فى الحديث بعد هذا الوصف :

ـ يَا وَلَدِي . . لا تَحْزَنْ مِثْلِى . . لا تَتَكَدَّر

خُذْ مِنِّى الصَّبْر

وَخُذْ مِنْ جَوْفِي وَهَجَ الجَمْر . . . إلخ .

وفى قصيدة « فاتحة للبحر » وهى حوار بين « المتكلم » والبحر يذكرنا بمحاورات الصوفية « المريد والشيخ » ويكثر فيها « قال » و « قلت » وفيها كذلك وصف المشهد :

أَطْرَقَ البَحْرُ أَمْوَاجَه . . شَمَّ رَائِحَةَ الدَّمْعِ فى القَلْب

هَمَّ يُحَاوِرنى :

فى قصيدة « العودة من جوف الماء » نجد صوت المتكلم والبحارة ـ ولعلهم الشعراء السابقون ـ وصوتا تحمله الريح ـ ولعله صوت الإلهام ـ وصوت البحر . وفى قصيدة « حين امتد الطوفان » نجد صوت « المتكلم » الشاعر وصوت الجدّة وصوت عروس الماء . وكل قصيدة تسلك سبيلاً مختلفًا فى إدارة الحوار بين أصواتها . وهذه القصائد على كل حال بما امتلكته من هذه الصبغة الحوارية تعد من أغنى قصائد الديوان وأحفلها بالحركة والحياة .

غالبًا ما ترتكز القصيدة فى « العطش الأكبر » على دعائم أساسية تتكرر فى كل جزء من أجزاء القصيدة ومن زاوية مختلفة . قصيدة « الأوسمة » على سبيل المثال تبدأ بالإشارة إلى عناصر أساسية هى « الصوت » :

لَحْظَة وتُنَادينَ عنْدَ الشَّفَق

و « العينان » :

لَحْظَة وتَلُوحُ مَعَ الضَّوءِ عَيْناك

أَصْعَدُ أقرأُ فيها كِتَابَ الأَلَق

و « الوجه » :

لاحَ وَجْهك يَمْنَحُ وَجْهِيَ الأَمَان

يُعَلِّمُنِي لُغَةَ العشْق

جَاءَ يُضَاحِكُنِي يَغْسِلُ الحُزْنَ فِي القَلْب

يَمْنَحُنِي الأَوْسِمَة

إِنَّنِي الآنَ أَحْفَظُ كُلَّ مَلامِحِ وَجهِك

لَنْ تَسْتَطِيعَ الرِّيَاحُ القَدِيمةُ أَنْ تَنْزِفَ الآن

فهذا الجزء من القصيدة يحدد «الكشف » والوضوح والظهور ، ولما كان الصوت أسرع بحيث يسمع المرء مالا يراه بدأت القصيدة بـ « لحظة وتنادين عند الشفق » والنداء يؤدى إلى التنبه والاستعداد والتطلع جاء بعدها « لحظة وتلوح مع الضوء عيناك » والظهور يكتمل فى الضوء ، وتتدرج الرؤية حتى تشمل الوجه كله، وهو وجه يمنح الأمان ويعلم لغة العشق ويبعث السرور ويغسل الأحزان فى القلب . وتترك القصيدة المتلقى يحدس بصاحبة هذا الصوت وهاتين العينين وهذا الوجه فى هذا الجزء من القصيدة .

فى الجزء الثانى منها يتحول المتكلم إلى حارس أمين لصاحبة هذا الصوت وهاتين العينين وهذا الوجه ، وتقدم القصيدة بعض الإشارات التى تكشف شيئًا ما عن صاحبة هذه الملامح التى أصبحت محفوظة لديه :

أَحْرُسُ وَجْهَكِ ــ لا يَحْتَوِينِي النُّعَاس ــ

أَحْرُسُ الآن نَهْرَكِ

ـــ لا أَدَعُ الغَيْر يَنْهَلُهُ ـــ

أَحْرُسُ الآن عُشْبَكِ فَيْءَ نَخيلِك

كَلَّ مَوَاويلك الخُضْر

ـــ يَشْدُو بهَا سَاهرٌ فى اللَّيَالى النَّدِيَّة ـــ

أَحْرُسُ عَيْنَيْكِ حينَ يُطلُّ الزَّمَانُ القَديمُ

ـــ يُحَدِّثُ عَنْكِ . . . ويَحْمِلُ فى صَدْرِه الأَوْسمَه ـــ

تكرر الفعل « أحرس » هنا أربع مرات ، وأما الشىء الذى يُحرس فهو العناصر الثلاثة التى ظهرت فى الجزء الأول ـــ جزء التجلّى والظهور والكشف ـــ الوجه « أحرس الآن وجهك » ولكن هذا الوجه يتحول إلى نهر « أحرس الآن نهرك لا أدع الغير ينهله » والصوت المتمثل فى المواويل الخضر التى تسرى بين العشب وفى النخيل « أحرس الآن عشبك . . فىء نخيلك كل مواويلك الخضر» والعنيان « أحرس عينيك حين يطل الزمان القدم » فالعناسر الثلاثة « الصوت والعينان والوجه » التى ظهرت فى الجزء الأول من القصيدة هى نفسها التى تتوجه إليها الحراسة فى الجزء الثانى . وهى نفسها التى تظهر فى الجزء الثالث من القصيدة بطريقةأخرى حيث يتوحد معها من خلال « الوجه والعينين والصوت» كذلك :

صِرْتُ وَجْهَك مُنْذُ تَشَرَّبْتُ ضَوْءَك

صِرْتُ عُيُونَك مُنْذُ اشْتَعَلْتُ اتِّقَادًا . . ووَجْدا

صِرْتُ صَوْتَك

مُنْذُ أَرَحْتُ فُؤَادىَ فَوْقَ وَسَائد نَهْرِك

أَزَرَعُ نَبْضًا وَحُلْمًا ووَعْدا

صِرْتُ مِنْك ومِنِّى

تَوَحَّد قَلْبِى وقَلْبُك

إن صاحبة الوجه والصوت والعينين لها نهر وعشب وظلّ نخيل ومواويل خضراء يحرسها ، ويتوحد معها بحيث يصير المتكلم هو الوجه والعينين والصوت ويأتى المقطع الأخير تأكيدًا لهذا التوحّد :

أَعْلَمُ حِينَ تَغِيْبِينَ أَنَّكِ مِلءُ دَمِى تَسبَحِينَ وتَسْرِين

أَعْلَمُ حِينَ تَعُودِين

أَنك جئْتِ إليَّ تَفرِّين

أَفْتَحُ قَلْبِى جنَاحَين

بالشَّوقِ تَشْتَعلين

أُحِسُّ بِدِفْءِ الشَّفَق

ومَعًا نَتَواعَد ..

نَغْرِسُ حُلْمَ السَّنَابِل

عُرْسَ الطُّفُولَة

لا نفْترِق

فهذا التوحد من أجل غرس « حلم السنابل » و « عرس الطفولة » الخطب والمستقبل السعيد المتجدد.

هل يمكن أن نقول إنه يعنى بذات الوجه والصوت والعينين الوطن ؟ ليس هناك ما يمنع من ذلك مادام فى بناء القصيدة ما يسمح بذلك ، ولعل الإشارات الدالة من العشب وفيء النخيل والنهر والمواويل الخضراء ما يدل على ذلك .

والواقع أن هذه هى قيمة الرمز ؛ إذ يسمح بأن يفسر بأكثر من تفسير ، وبذلك تصبح القصيدة أكثر خصوبة وعطاء . وهذه أهم سمات القصيدة الحديثة فهى لا تتناول مضمونا محددًا ضيقًا ، ولكنها تفجر لدى المتلقى أشواقًا روحية

مختلفة وإثارات شعورية متنوعة ، ويتلقاها كل قارىء بحسب قدرته على الاستجابة ، ومع ذلك فإن نغم القصيدة نفسه يعدّ هدفًا فى ذاته لأنه كاف فى الإحساس بالانتقال من مستوى اللغة العادية إلى مستوى اللغة الشعرية ، ومن هنا فإن قضية البحث عن المضامين الشعرية قضية ليست ذات معنى ، فالشعر ضرب من الصياغة وجنس من التصوير .

وقارئ هذا الديوان يجد أن هناك تجارب معينة تلح عليه وتستولى على مشاعره أثناء قراءة قصائده منها تجربة العذاب بالشعر والفرح به والاعتزاز بالدخول فى مملكته ، ومنها تجربة الوطن بصفته قيمة عليا ، وقضية الإنسان فى الحياة وغربة روحه وعذابه القدرى، وغربة الشعراء ودعوتهم اللاهثة للخير والحب وهى تشكل تجارب هذا الديوان « العطش الأكبر » فالعطش هنا عطش للخير والحب ، والارتحال إنما يكون من أجل أولئك الذين يقفون على الشاطىء محزونين يرتقبون.

لقد تشابهت قصائد هذا الديوان فى معجمها الشعرى وفى صورها الشعرية بحيث يمكن أن يكون هذا الديوان كله قصيدة واحدة طويلة مقسمة إلى ست عشر قصيدة فرعية ، وساعد على هذا أيضًا أن جميع القصائد جاءت من بحر عروضى واحد هو « المتدارك » ماعدا قصيدة واحدة هى قصيدة « الزمان حين لا يجىء » فقد بدأت ببعض الأبيات من بحر الرجز ثم سرعان ما تحولت إلى البحر الأثير المتدارك ، وانتهت بثلاثة عشر بيتًا من بحر الخفيف. ولعلّ ختامها ببحر الخفيف يناسب من أهديت إليهما القصيدة فهى « إلى ذكرى حافظ وشوقى » وهذه الأبيات « الموزونة المقفاة » تستوحى قصيدة حافظ :

وَقَفَ الخَلْقُ يَنْظُرونَ جَميعـًا   كَيْفَ أَبْنِى قَوَاعِدَ المجْدِ وَحْـــــدِى

وبعض صور شوقى فى همزيته :

هَمَّت الفُلْك واحتَوَاهَا الماءُ

يقول الشاعر أحمد سويلم :

يَقِفُ الخَلْقُ يَسْأَلونَ جَمِيعًا   كَيْفَ يَلْهُو فِى أَرْضِنَا غُرَبَاءُ

أمِنَ العَدْلِ أنَّهم يَسْلُبُون الـ أرْضَ منَّا وتَحْتَوِينَا السَّمَاءُ
أمِنَ العَدْلِ أنَّهم يَذْبَحُون الـ أمْسَ والَيومَ والُمُنَى كَيْفَ شَاءُوا
أىُّ وَجْهٍ هَذَا الذى فَقَدَ الما ءَ ولَـــمْ يَسْتَعِرْ عَلَيهِ الحَيَاءُ
. . . إلخ .

لكن الشاعر ينوع فى تفعيلة بحر المتدارك هذه بين « فَعْلن » و « فاعلن » وإن كانت « فاعلن » قد جعلته ينزلق إلى « فعولن » وهى تفعيلة بحر المتقارب فى بعض الأحيان .

بقيت لى ملاحظة أخيرة على طريقة التوزيع الكتابى للبيت — وهى هنا موجهة إلى شعراء الشعر الحر عامة — وهى أنه ينبغى أن يكون هناك تقليد متبع لذلك بحيث يُظهر « نغمة » البحر فى المقام الأول لأن ما يتبعونه الآن يجنى على الإحساس بالموسيقى جناية كبرى سيكون أثرها ضارًا على من يحاول كتابة الشعر من الناشئين .

* * *

المبحث الثالث

لو أنفيك من زمنى

« لو أنفيك من زمنى » (*) هو عنوان الديوان الثانى للشاعر عبد الحميد محمود؛ فقد صدر له من قبل « باب إلى الشمس » (١٩٨٠) . وهو يواصل عطاءه الشعرى منذ أكثر من خمس عشرة سنة . وحصاد هذه الرحلة الشعرية حتى الآن ديوانان ومسرحية شعرية بعنوان « الرجل من عالم آخر ».

وهذا الديوان يحتوى على سبع عشرة قصيدة تزاوج فى استعمال القالب الشعرى إذ تتوزع القصائد على نمطى الشعر : شعر البيت وشعر التفعيلة أو الشعر الحر . من هذه القصائد خمس قصائد فقط من نمط شعر التفعيلة ، واثنتا عشرة قصيدة من الشعر الذى أفضل له تسمية « شعر البيت » ؛ ومن هنا ندرك أن الشاعر أميل إلى شعر البيت منه إلى شعر التفعيلة أو الشعر الحر ، ولا أريد أن أقول إن هذا يعد ميلاً عاما إلى شعر البيت فى هذه الفترة بعد تجربة ما يقرب من نصف قرن من الشعر الذى يسمى الشعر الحرّ فالشاعر ما يزال فى أولى مراحل عطائه الشعرى ، ولعله متأثر ببداياته الأولى التى كانت كلها من نمط شعر البيت.

ومن الملاحظ فى هذا الصدد أن القصائد الخمس التى كتبت شعر التفعيلة تحفل بالقافية كما فى قصيدة « صرخات الثوب الممزق » التى تشيع فيها قافية غالبة متأثرة ببيت المطلع :

مَنْ خَانَ خَانْ

لا رَدَّهُ صَوْتُ الضَّميرِ وَلا ضَجيجُ الديْدَبَانْ

(*) الناشر : دار الهداية للطباعة والنشر ١٩٨٦م .

ولعله استجابة لهذا المطلع حاول التركيز على قافية النون الساكنة مردفة بالألف، لأنه ردده فى القصيدة خمس مرات بعد المطلع إذ نجده يختم كل مقطع من القصيدة بهذه الجملة « من خان خانْ » ويرددها مرتين فى ختام القصيدة فكانت القافية الموحدة : النون الساكنة المردفة بالألف تأتى قبلها فى مواضع من المقاطع تهيئة لهذه الجملة الأثيرة المشحونة بقدر كبير من الأسى والتصميم .

ويحس القارىء لهذا الديوان أن الشاعر – كما حاول أن يملأ الشعر الحر بالقافية بما يقربه من شعر البيت – قد أدخل بعض التطوير على شكل القصيدة من شعر البيت بما جعلها قصيدة غير تقليدية بالمفهوم المتوارث . ومن أنواع هذا التطوير ما يأتى : –

أولاً : تقسيم القصيدة إلى أجزاء ، كل جزء منها بعنوان مستقل بحيث تتكامل هذه الأجزاء دلاليا فى إطار القصيدة كلها . وكل جزء من هذه الأجزاء يستقل بقافية مختلفة غالبًا عن قافية الأجزاء الأخرى . فقصيدة « أربعة أقنعة لوجه عربى » – على سبيل المثال – تتكون من أربعة مقاطع هى : قناع قديم ، وقناع غريب ، وقناع ردىء ، وقناع مستقبلى . وقصيدة « توحد بالزمن الماضى» تتألف من ثلاثة مقاطع هى : صرخة ، وإبحار فى الماضى ، وصدمة . وقصيدة «إحالة على ألف ليلة وليلة » تتكون من ثلاثة مقاطع هى : ليلة أولى ، وليلة وسط ، وليلة فى الربع الأخير . وقصيدة « قصة حب » تتكون من أربعة مقاطع: مدخل ، وارتباط ، وفجاءة ، ونهاية تساؤلية .

وهذا الأسلوب مستخدم بكثرة فى الشعر الحر ، ولكننا نجدعبد الحميد محمود يستعمله فى شعر البيت بطريقة موفقة، ويوظفه لخدمة بناء القصيدة ، والتدرج بها حتى تصل إلى قالبها المكتمل .

ثانيًا : يحاول الشاعر أن يستخدم أنواعا من « الضرب » فى قصائد شعر البيت غير مستعملة فى الشعر القديم ؛ فهو مثلاً يستخدم فى قصيدة « أربعة أقنعة لوجه عربى » – وهى من بحر الرجز – تفعيلة « مستفعلان » فى مقطعين منها وهذا الضرب غير مستخدم فى أى صورة من صور الرجز التقليدى يقول :

عَلَى الجَبِينِ نجمَةٌ وآيَتَانْ　　وفِى العُيُون دَمْعَتَان تَهْمِيَانْ

ولِحْيَةٌ عَطَّرَهَا الفَجْرُ نَدًى　　فاستَغْفَرَتْ عِشْقًا وصَلَّى حَاجِبَانْ

يَأَيُّها الوَجْهُ المُصَلِّى مَا الذى　　بَدَّلْتَ فى أَعْمَاقِ أَعْمَاقِ الزمَان

عَلَى مَدَى نُورِكَ سَيْفٌ وكِتَا　　بٌ حَوْلَهُ عُصْفورَتَان تَصْدَحَانْ

وفى قصيدة « توحد بالزمن الماضى » أيضًا يقول :

مُرْهَقَةٌ كُلُّ تَجَاعِيدِ البُيُوتْ　　نَوافِذُ عَشَّشَ حَولَها السكُوتْ

مَدَاخِلُ مَفْغُورَةٌ أَفْوَاهُهَا　　والعَابِرُونَ يَعْبُرونَ فى صُمُوتْ

كما يستخدم تفعيلة « متفاعلان » فى ضرب الكامل التام ، وهذا الضرب لا يستخدم إلا فى مجزوء الكامل ، فيقول :

هَذَا هو الحُزْنُ الذى لا تَعْرِفِينْ　　لَيْسَتْ دُمُوعِى مثْلَ دَمْعِ الآخَرِينْ

وهذا الاستخدام الحديث لهذه الأضرب أثر من آثار الشعر الحر ، فالشعر الحر هو الذى يستخدم « مستفعلان » فى الرجز و « متفاعلان » فى الكامل حيث لا يوجد فيه مجزوء أو تام . ولكن الشاعر طعّم الشعر المصوغ وفقًا للنظام القديم بمستحدثات الشعر الحر مع أنه يكتب من نظام الشعر القديم باقتدار حتى إنه ليكتب من بحر المنسرح وهو بحر أهمله كثير من الشعراء المعاصرين .

ومن الأضرب التى يستحدثها فى بحر الرجز كذلك تفعيلة « فَعُولْ » فى مقطع من مقاطع قصيدة « قصة حب » يقول :

عَيْنَاكِ نَجْمَتَانِ تَبْحَثَانِ فِى　　تَزَاحُمِ الوُجُوهِ عَنْ مَدَارْ

تَجَمَّعَتْ تِلْكَ الوُجُوهُ فَجْأَةً　　فَأَحْكَمَتْ من حَولِكِ الحِصَارْ

عُيُونُهم أَعْشَاشُ حُزْنِهِمْ وفى　　أُنُوفِهِم مَدَاخِنُ الغُبَارْ

وهذا الاستخدام المستحدث أثر من آثار الشعر الحر كذلك . وهكذا نرى الشاعر برغم ميله إلى القالب الموروث يطور فيه ويغذيه بما أحدثه الشعر الحرّ، فيحدث بذلك تزاوجًا جديدًا بين النمطين .

ثالثًا : نجد فى قصائد الشعر التقليدى فى هذا الديوان أن الشاعر يحاول أن يقيم توازنًا بين غرابة البحر المستخدم ، وسهولة اللفظ أو العبارة بحيث يشعر قارئه أن هذا البحر مألوف مأنوس وليست هناك غرابة ما ، فشعره من بحر المنسرح مثلاً سهل العبارة جدا، وبذلك يضع عبارة سهلة مألوفة فى قالب أو وزن غير مألوف فيحدث التوازن الفريد الذى أشرت إليه ، يقوم فى قصيدة « شمسك وضباب غربتنا » :

يأيُّها الحُلْمُ مَا لأنْفُسنا   عَنْ فَجْرِهَا فى الظَّلامِ تَغْتَرِبُ
أَبَحَثُ عن صُورَةٍ مُسَافِرَةٍ   خَلفَ الغَمَامِ البَعِيدِ تَحْتَجِبُ
كُلُّ الذى حَوْلَهَا يُدَافِعُنِى   فالهَوْلُ دُونَ الوصُولِ والنَّصَبُ
والأُمْنيَاتُ التى تُرَاوِدُنِى   بَيْنِى وبَيْنَ امْتلاكهَا الرِّيَبُ
تَمْتَدُّ عَبْرَ الزَّمَانِ أَحْجِبَةً   هَيْهَاتَ عَنْ مُقْلَتَىَّ تَنْسَحِبُ
عَيْنَاكِ لِى فِى ضَبَابِ غُرْبَتِنَا   شَمْسٌ تَجَلَّت فَكَشَفَتْ سُحُبُ
عَيْنَاكِ لى يَا حَبِيبَتِى وَطَنٌ   لَه حَيَاتِى ، وقَلَّ مَا أَهِبُ

ويقول فى قصيدة « أغنيتى » ــ وهى أيضًا من بحر المنسرح ــ وهى قصيدة يتغنى فيها بالشعر للشعر :

أَضَعْتُها أَمْ أَضَاعَهَا الزَمَنُ   فِى رِحْلَةٍ رَانَ فَوْقَهَا الشَّجَنُ
كَانَتْ بِثَغْرِى وكُنْتُ أَعزِفُهَا   حِينَ تَلُفُّ المَدَائِنَ المِحَنُ
نَسِينَــهَا؛ لا . فَإِنَّ أُغْنِيَتِى   لَمَّا تَزَلْ تَحْتَفِى بهَا الأُذُنُ
فِى كُلِّ عِرْقٍ تَئِنُّ رَعْشَتُهَا   فَيَنْثَنِى فَرْحَةً لَهَا البَدَنُ

ويستمر هذا الإيقاع المجدول من إيقاع البحر غير المألوف والنسج اللغوى المألوف محدثا هذا النغم الحلو الشجى ويطرد حتى يأتى إلى نهاية القصيدة دون نشاز فى البحث عن الأغنية المفقودة :

إنّى أرى فِى السَّمَاءِ أُغْنِيَتِى　　مَدِينةً لِيسَ مِثْلَهَا مُدُنُ
ولحن حبى هناك يعزفه　　مُسَافِرٌ فى غِنَائه شَجَنُ
مَــنْ ذا تُــرَاهُ يَـــرُدُّ أُغْنِيَتِى　　ولَوْ بِعُمْرِى ، ويَرْخصُ الثَّمَنُ

أريد أن أقول من خلال هذه الملاحظة إن الشاعر استطاع الفكاك من العبارات المحفوظة و « الكليشهات » الخاصة بمثل هذا البحر التى تجتذب بعض الشعراء الذين لم يمرنوا بعد على استخدامها ، وأريد أن أقول أيضًا : إن هذا الاستخدام السهل المحبب لهذه الأبحر سوف يحبب الشعراء الناشئين فيها ويدعوهم إليها وهذه حسنة تحسب بتقدير لصاحب هذا الديوان .

* * *

يستلفت قارىء ديوان « لو أنفيك من زمنى » عدد من السمات الفنية الخاصة به برغم اشتراك عدد من الشعراء فيها وتميز بعضهم فى مجالها ، ومن هذه السمات الأسلوبية :

١ ـ استخدام المعطيات التراثية ، وهذا جانب ألح عليه كثير من الشعراء المعاصرين ، فنحن نجد فى هذا الديوان « وأد الطفلة » و « ناقة البسوس » :

الرَّأْسُ أَشْعَثُ مُغْبَرٌّ كَغَابَةٍ من الأَشْوَاكِ فَوْقَ رَابِيَـهْ
يُعَشِّشُ الخُوَاءُ فى جُحُورِهَا وكُلُّ فِكْرَةٍ تَفِحُّ قَاسِيَهْ
تفح فِكْرَةٌ لِوأْدِ طِفْلَةٍ . . فَرُبَّما تَصِيرُ يَومًا زَانِيَــهْ
وفِكْرَةٌ تُفْنِى قَبِيلَةً بِأَسْرِهَا . . فَنَاقَةُ البَسُوسِ غَالِيَهْ

ونجد أيضًا « الحجاج » و « عثمان » وقتله :

مِنْ أَىِّ عَهْدٍ تَبْتَدِى خُطُوطُه　　عَمِيقَةً بِعُمْقِ تَارِيخِ العَرَبْ
لَمَّا هَوَى سَيْفٌ عَلَى « عُثْمَانَ » يَوْ　　مَها تَفَرَّقَ الطَّرِيقُ وانْشَعَبْ
الوَجْهُ نَفْسُ وَجْهِنَا من النُّدُو　　بِ أَلْفُ «حَجَّاجٍ» أَتَى وَمَا ذَهَبْ

ونجد « إحالة على ألف ليلة وليلة » وهى قصيدة مقسمة إلى ثلاث ليال ، وصياغتها تستوحى العبارة المأثورة فى بدء النصّ :

كان ياما كان . .

. . فى سالف عصر وأوانْ

وندرك الحوار فيها بين شهر زاد وشهريار من غير إشارة إليهما حيث ينتهى كل مقطع بهذا البيت

المقطع الأول : آهِ يا مَوْلاى . .

قُولِى . . هَلْ تُرى ذَا الأَمْرُ كَانْ؟

المقطع الثانى : آهِ يا مَوْلاى . .

زِيدِى إنَّنِى مَا عُدْتُ أَقْوَى

المقطع الثالث والأخير : آهِ يا مَوْلاى . .

كُفِّى لَيْلُنا يَنْشَقُّ ظُلْمًا

ونجد صورة استباق الباب وهى مستوحاة من سورة يوسف :

وَجْهَانِ يَسْتَبِقَانِ نَحْوَ البَابِ يَقْتَتِلانْ

وَجْهٌ تلوّنَ بالخطيئةِ حَوْلَهُ من كُلِّ نَاحيةٍ دُخَانْ

وَجْهٌ تَفزَّعَ فاْستَجَارَ بِكُلِّ أَحْجَارِ البُيُوتْ

بِكُلِّ أَشْجَارِ الحُقُولْ

مَنْ خَانَ خَانْ .

والذى يعنينى هنا هو طريقة استخدام المعطى التراثى فأساليب الشعراء بالطبع تختلف فى هذاالمجال . وصاحب ديوان « لو أنفيك من زمنى » يستخدم وسيلتين أولاهما : ذكر المعطى التراثى صراحة داخل بنية صورة جزئية من صور

القصيدة ليترك دلالته مفتوحة توحى للمتلقى بأبعادها المختلفة كقوله مثلاً :

تَفِحُّ فِكْرَةٌ لِـــــــوَأْدِ طِفْلَةٍ   فَرُبَّما تَصِيــــــرُ يَومًا زَانِيَهْ
وفِكْرَةٌ تُفْنِى قَبِيلةً بِأَسْـ   ـرِهَا فَنَاقَةُ البَسُــــوسِ غَالِيَهْ

هنا نجد أن المعطى التراثى « وأد الطفلة » و « ناقة البسوس » مذكور للإستثارة فحسب ، لكن القصيدة ليست مبنية عليه بأسرها .

وثانيتهما : الإيحاء بجو المعطى التراثى واستخدام أسلوب مماثل له دون التصريح ببعض عناصره ، وهذا ما نجده فى قصيدة « إحالة على ألف ليلة وليلة » حيث تستوحى القصيدة ألف ليلة وليلة وتبنى كلها على نمطها دون ذكر عناصر منها صراحة . وهذا النمط أنجح من النمط الأول فى استخدام الشاعر .

٢ ــ التنوع داخل الوحدة وهو يتمثل أظهر ما يكون فى قصيدة « أربعة أقنعة لوجه عربى » حيث تعمد القصيدة إلى صورة اللحية والحاجبين فتعرضها فى كل قناع من الأقنعة الأربعة بطريقة تناسبه ، ففى المقطع الأول « قناع قديم » تصور اللحية على أنها قُمعيّة مصفرّة مثل خيمة مقلوبة فى الصحراء ، وأما الحاجبان فكثيفان مثل خيمتين أيضًا :

ولِحْيَةٌ قُمْعِيَّةٌ مُصْفَرَّةٌ كَخَيْمَةٍ مَقْلُوبة فى البَادِيَـــهْ
والحَاجِبَانِ أسْوَدَانِ خَيَّمَا عَلَى عُيُونٍ قَاسِيَاتٍ قَانِيَهْ

وفى المقطع الثانى ــ وهو بعنوان « قناع غريب » ــ تعود القصيدة للحية والحاجبين فتعرضهما بطريقة أخرى حيث نجد اللحية معطرة بندى الفجر والحاجبين يصليان :

ولِحْيَةٌ عَطَّرَهَا الفَجْرُ نَدًى فاستَغْفَرَتْ عِشْقًا وصَلَّى حَاجِبَان

وفى المقطع الثالث ـ وهو بعنوان « قناع ردىء » ــ لا نجد اللحية فالوجه حليق باهت ، ولا نجد سمة واضحة للحاجبين فقد ترهلت خطوط الوجه ــ والحاجبان من خطوطه ــ من التخمة والتعب :

وَجْهٌ حَلِيقٌ بَاهِتٌ تَرَهَّلَتْ خُطُوطُهُ مِنْ تُخْمَةٍ ومِنْ تَعَبْ

وفى المقطع الرابع والأخير – وهو بعنوان « قناع مستقبلى » – تعود القصيدة لملامح الوجه تخفى الحاجبين وتجعل له نصف لحية ونصف شارب مشوه:

ونِصْفُ لِحْيَةٍ ونِصْفُ شَارِبٍ مُشَوَّهٍ يَـدُورُ تَحْتَهُ لِسَـانْ

فالمقابلة بين هذه الصور المتنوعة للملمح من ملامح هذا الوجه وعرض هذا الملمح بطرق تناسب القناع الخاص ربطت بين أجزاء القصيدة بحيث صارت معارض متنوعة من زوايا مختلفة لشىء واحد.

٣ – الوحدة فى التنوع أو اتفاق البنية العميقة لمقاطع القصيدة الواحدة مع اختلاف البنية السطحية بالطبع ، وتظهر هذه السمة بوضوح فى قصيدة « توحد بالزمن الماضى » التى تثير فينا الإحساس الحاد بالخيبة المرتقبة والهزيمة المتوقعة نتيجة للإذعان والصمت والرضا الذليل بما هو كائن ، فتبدأ القصيدة بـ « صرخة تصف هذا الإذعان الذليل » :

مُرْهَقَةٌ كُلُّ تَجَاعِيدِ البُيُوت نَوَافِذ عَشَّشَ حَوْلَها السُّكُوتْ
مَدَاخِـــل مَفْغُـــورَةٌ أَفْوَاهُهَا والعَابِرونَ يَعْبُرونَ فى صُمُوتْ
مَنْ نَكَّسَ الرُّؤُوسَ مَنْ . مَنْ مَزَّقَ النـ ـفُوسَ مَنْ. مَن هَدَّ أَعْصَابَ البُيُوتْ

بعد هذه الافتتاحية التى صورت انعكاس الإرهاق والصمت الكئيب من أصحاب البيوت على البيوت نفسها ، وهذا السؤال عمن نكّس الرؤوس ومزق النفوس وهدّ أعصاب البيوت تعرض القصيدة مشهدين أولهما تحت عنوان « إبْحار فى الماضى » فتقدم لنا شيخا يُسْحَبُ مقموعا مكبلاً بالأغلال ويراه العابرون ولا يعترض أحد ولا يتحرك أحد ، ويرى الشيخ هذه البلادة وهذا الصمت الخانع فيهتف فيهم « اليوم بى وفى غد بكم » وتضيع هذه العبارة وتتبدد مع المدى :

أغُـــوصُ فى تَزَاحُمِ الأبدانِ والأَحْزَانِ فى مَدِينَتِى القَدِيمَهْ
وشيْخُهـــا يُسْحَــبُ فى قُيُودِهِ عَلَى حِمَارَةٍ له سَقِيمَـــهْ
والجُنْدُ فى هُجُومِهِمْ والنَّاسُ فى رُضُوخِهِمْ وَضَجَّةٌ عَظِيمَهْ

ومَوْجَةٌ من الرِّمَالِ مُشْرَئِبَّةٌ لكى تُرَاقِبَ الهَزِيمَـــــــهْ
« اليومَ بِى وفى غَدٍ بِكُمْ » وبَدَّدَ المدَى حُرُوفَهُ اليَتِيمَهْ

والمشهد الثانى مشهد معاصر بعنوان « صدمة » يصور سيارة تصدم «المتكلم» فلا يدرى هل هو واقف أو مرتم على الأرض أو قافز إلى مكان آخر ، غير أنه ينظر فى الوجوه حوله فإذا هى بليدة لا يثيرها ما حدث ولا تعترض على شيء ولا تؤبه لنجدة ، فلا يملك إلا أن يهتف بهتاف « الشيخ » الذى كان يجره الجند ولا يعترض من أحد فى مدينته القديمة وهو « اليوم بى وفى غد بكم » وتذهب صرخته سدًى لأن حروفها يتيمة ليس لها من تنتمى إليه :

تَوقَّفَـــــــتْ سَيَّـــــارَةٌ فُجَاءَةً وَقَفْتُ أَمْ هَوَيْتُ أَمْ قَفَزْتُ
صَرِيرها يَغُوصُ فى الأَسْفَلْتِ فى سَوَادِ قَلْبِهِ الذى كَرِهْتُ
نَظَرْتُ فَالوُجُوهُ فى رُكُودِها فَمَا يَضِيرُهَا إذا سَقَطْتُ
« اليومَ بِى وَفِى غَدٍ بِكُمْ » وبَدَّد المدَى حُرُوفِيَ اليَتِيمَةْ

فالبنية التحتية أو العميقة للمشهدين واحدة حيث يقع الظلم والعدوان فلا يأبه أحد ولا يهتم أحد ويعبر العابرون فى صمت بلا انزعاج أو اعتراض، ولكن البنية السطحية أو الظاهرة مختلفة أولاهما قديمة والأخرى معاصرة ومع ذلك هما متطابقتان، فالظاهرة قديمة متجددة والظلم قديم متجدد ، والذل قديم متجدد والخوف قديم متجدد ، وإذا لم تتحرك النفوس لما ترى من مظاهر الظلم والبغى والعدوان فسوف يظل هذا الظلم حتى يأتى على كل واحد من الخائفين المذعورين الخانعين « اليوم بى وفى غد بكم » .

٤ ــ الصبغة الحوارية فى بعض القصائد، وبخاصة فى قصيدة « إلى متى نبقى هنا» حيث يوظف فيها الحوار توظيفًا فنيا يخدم بنية القصيدة إذ يتجه كل من المتحاورين اتجاها يختلف عن الآخر فيدرك قارىء القصيدة أن بينهما اختلافا فى المشرب وتباينا حادا يؤدى إلى عدم اتفاق الطريق والوجهة :

« لا شَىءَ يَرْبضُ فى المَمَرّ »
هَذَا أزيزُ الأنْفُسِ الحَيْرَى تحَلّقُ فى السُّدَى
« وإلى متَى نَبْقَى هُنا ؟ »
حتَّى تَرَى أعْضَاؤُنا مَوْتَ الضَّمَائِرِ والنَّسَائِمِ والزُّهُورْ
مِنْ خُطْوَةٍ نَحْوَ الفَرَاغِ المنْتَهِى بَيْنَ الفَرَاغِ
تُبَعْثِرِينَ مَشَاعِرًا قَتْلَى
عِدِنِى بِفَجْرٍ
لَيْتَنِى
لَكِنَّ أنْوَارَ البَرَاءَةِ أُطْفِئَتْ
مِنْ يَومِ صَارَ الحُبُّ يُشْعَلُ بالدَّرَاهِمْ

٥ ـ تميز الصور الاستعارية فى قصائد هذا الديوان مما يلفت قارئها بوضوح وهى صور فيها بكارة وطزاجة . والحق أن الشاعر يفضل غيره بما يبتكره من صور جديدة موظفة فى سياقها توظيفا جيدًا . وفى هذه القصائد نجد عددًا من الصور الاستعارية البكر مثل « تجاعيد البيوت » و « عشش السكوتُ » و « سفينة لوعة » و « يبرق فى السما حزن دفين » و « مغلولة صرختى » وسوف أنقل لك مقطعًا من قصيدة « لحظات من العمر ضائعة » :

وحينَ اسْتَثَارَتْ دمَاءُ الطَّرِيحِ عُيُونَ المدِينَهْ
نَزَعْتَ يَدَيكَ فَجَلْجَلَ صَوْتُ الطُّيُورِ دمَاء دمَاءْ
وجَلْجَلَ صَوْتُ الصُّخُورِ .. جَرِيمَهْ
تفطَرَ قَلبُ السَّحَابِ حَنَانًا عَلَى ثَغْرِ هَذا الطَّرِيحْ
أفَـــــاقَ .. فَضَـجَّ بوَجْهِكَ لَونُ الفَزَعْ
أفَـــــاقَ .. وَثَبـت تَلُمِّينَ ثَوْبَ الهَلَعْ
أفَـــــاقَ .. فَأَسْلَمْتِ سَاقَيكِ للرّيحِ مَلْدُوغَةً

والشعر يكتسب خصوصية لغته من هذه الصور الاستعارية الجديدة التى تجعله فنا لغويا فريدًا متميزًا .

وهناك كثير من الشعراء يستعملون صورًا استعارية غريبة ولكنها تكون غامضة غموضًا يصرف نفس المتلقى وتعيبه هذه الصور الغريبة عن متابعتها ولا تبث فى روحه شوقًا جديدًا لعالم جديد ، وأغلب الظن أن هذه الصور لا تكون إلا تداعيًا لغويا غير نابع من رؤية شعرية حقيقية ومن هنا يكون هذا الغموض غير المثمر فى شعر كثير من الشعراء المعاصرين . أمّا صور قصائد « لو أنفيك من زمنى» فهى صور جديدة وواضحة فى الوقت نفسه ومع وضوحها ليست ضحلة أو ساذجة أو هشة بل هى فى الحقيقة صور جيدة محببة تميل إليها النفس وترى فيها ألقا يساعد على نمو بناء القصيدة .

٦ — مركزية بعض الصور . لدى كل شاعر عدد من الصور المركزية أو المحورية تتشكل فى لاوعيه بطرق مختلفة وتظهر عفوية فى كثير من قصائده ، ويمكن تتبع هذه الصور المحورية فى شعر الشعراء المتميزين . ومما يلفت النظر فى قصائد هذا الديوان أن صورة الفحيح والأفعى والأفعوان تبدو على أنها صورة محورية تظهر فى كل المواقف إيجابًا أو سلبًا ، ففى المواقف المؤلمة يكون هناك الفحيح أو الأفعى أو الأفعوان « وكل فكرة تفح قاسية » « تفح فكرة لوأد طفلة».

الحِقْدُ شَوْكٌ فى رُبَاهُمْ ودُخَانْ
شَرِبُوا وَهْمَ الصَّحَارِى وارْتَدَوا شَكَّ الزَّمَانْ
دَمُهُم جَمْرٌ يَفحُّ الغِلُّ فيه أُفْعُوَانْ

وفى قصيدة أخرى نجد الإحالة إلى السمّ الذى مصدره الأفاعى :

جَمَلُ الأَمْسِ أَتَى أَحْمَالُهُ تَقْطُرُ سُمّا
فَشَرِبْنَا وإذا أَعْصَابنا تَنْضَحُ حُمّى

وفى قصيدة « براءة » تسير القصيدة ناعمة رقيقة حالمة حتى يأتى الفحيح فنجد التحول :

وفى دُجَى لَيْلَةٍ فَحَّتْ دَقَائقُهَا كَأَلْفِ أَفْعَى تَرَاءتْ فِى مَآقِيهِ
تَسَلَّقَتْ ظَهْرَهْ شَقَّتْ عَبَاءَتَهُ غَاصَتْ بِأَنْيَابِهَا فِي لَحْمِ أُيدِيهِ
فَغَابَ عَنْ وَعْيِهِ مِنْ هَولِ لَحْظَتِهِ وَلاحَ فى حُلْمِهِ غُولٌ يُنَادِيهِ
حَتَّى إذا عَادَ مِنْ أَعْمَاقِ مِحْنَتِهِ لَمْ يَلْقَ صَدْرَكِ مِثْلَ الأَمْسِ يُؤْوِيهِ

وفى قصيدة « لحظات من العمر ضائعة » نجد الاختلال يظهر حين تظهر صورة الأفعى :

دَوَائِرُ وَهْمٍ تَجَمَّعَ فيها الدَّهَاءُ المبَاغِتُ
كَانَتْ بِدَايَةَ هَذَا اللِّقَاءْ
تَمُدِّينَ سَاقَكِ أَفْعَى
تَدُورُ بِسَاقِى
فَيَخْتَلُّ مِقْوَدُ سَيَّارَتِى فِى يَدِى
وتَرْتَجُّ فَوقَ مرايا السَّرَابِ الدَّوَائِرْ

وفى القصيدة نفسها :

أَفَاقَ . . فَأَسْلَمْتِ سَاقَكِ للرِّيحِ مَلْدُوغةً بالجَزَعْ

ودائما تظهر صورة الأفعى بين الصور الحزينة الكابية :

طَائِرُ السَّمَّانِ يَهْوِى رِيشُهُ مَا عَادَ يَقْوَى
شَجَرُ الحَقْلِ تَعَرَّى مَا بِهِ مَنٌّ وَسَلْوَى
وغَمَامْ ظِلُّه فَوْقَ المَدَى أَفْعَى تَلَوَّى
وقُلُوبٌ مَسَّهَا الغلُّ فَلَمْ تَطْرَبْ لَنَجْوَى

وفى مواقف الفرح والسرور يعبر عنها بأنه ليس هناك فحيح :

تَحلَّقَتْ وُجُوهُهُمْ مِن حَوْلِ مِعْصَمَيْن يَمْرَحَانِ فى سَـلامْ
اتَّسَعَتْ عُيُونُهُمْ رَاشِقَةً بِأَلْفِ نَظْرَةٍ رُؤَى الغَـــــــــرَامْ
صَمْتٌ عَلَى المَدَى فَلا فَحِيحَ لا أَنِينَ لا صَدًى ولا كَـلامْ

لكن ذكر هذه الصورة يكون مؤذنا بوقوع كارثة لأنه يأتى بعدها مباشرة :

ثُمَّ انْفِجَارٌ فِى المَدَارِ سَاحِقٌ مُرَوِّعٌ ويَهْطِلُ الظَّـلامْ

وهكذا نجد أن هذه الصورة من الصور المحورية التى يدور حولها عدد من المواقف وترتبط بها سلبًا أو إيجابًا ، وبالطبع هناك صور أخرى يمكن تتبعها فى هذا الديوان ، ولكنى قصدت فحسب الإشارة إلى هذا الملمح الأسلوبى الخاص .

إن قصائد هذا الديوان قصائد ثرية ، جيدة النغم ، ذات صور تتسم بالبكارة، تعبر عما تريده بأسلوب شعرى متميز ،ولذلك فهى جديرة بالقراءة .

* * *

الفصل الخامس

من قضايا بناء الشعر

المبحث الأول

حركة الروى فى القصيدة العربية

وقضية الفصل بين الشعر والنثر

فى التقعيد النحوى

ليس من غايتى فى هذا البحث أن أتناول الشعر تناولاً فنيًا أو نقديًا . وإن كان الجانب الذى أود أن أجليه فيه ــ وهو حركة الروى وما تثيره من قضايا نحوية وشعرية ــ يعد أحد مقومات كون الشعر فنا مستقلا متميزًا ، وهو من أظهر العناصر الشكلية فى القصيدة العربية من حيث طريقة صياغتها وتشكيلها اللغوى . والحديث هنا مقصور على الشعر الذى اصطلح حديثًا على تسميته بالشعر العمودى أو الشعر القديم فى مقابل الشعر الحر ، بل على مرحلة من مراحله اصطلح قديمًا على وصفها بأنها فترة الاستشهاد أو الاحتجاج اللغوى واستصفاء القواعد اللغوية المختلفة منها

ولعل حركة الروى فى القصيدة العربية تثير عددًا من القضايا النحوية والشعرية التى تحتاج إلى مناقشة وإعادة نظر . وإنى أعتقد أن الحديث عن الشعر من أية زاوية من زواياه يعد حديثًا عن الفن الشعرى بمستوى ما من مستوياته، وأن كل جانب من جوانبه ــ مهما بدا فى ظاهره بعيدًا عن الفن الشعرى ــ يمكن أن يجر إليه ــ شاء أم أبى ــ بقية الجوانب الأخرى بدرجة تتفاوت فى القرب من الفن أو البعد عنه حسب المعالجة المطروحة ؛ لأن قضية النسج اللغوى الشعرى معقدة متشابكة ، ولابد لتحليلها وفهمها من فك الخيوط أو فك بعضها على أية حال.

وإذا كان الشعر ــ كما يقول مالارميه ــ يبنى من الكلمات لا من الأفكار ؛ فإن أية معالجة للشعر ينبغى أن يقوم أساسها الأول على التعامل مع اللغة التي يقال بها الشعر ، وقواعد أى فن لابد أن تكون نابعة من هذا الفن نفسه ، وهذا ما عبر عنه الشاعر صلاح عبد الصبور بقوله : « ولما كان الشعر لا يكتب بالأفكار ، وأيضًا لا يكتب بالصور العيانية كالأحلام ، ولكن بالكلمات ؛ فلا بد من اللجوء إلى رموز الكلام ، لكى يستطاع وصف هذا العالم الجديد المتفتح فجأة» [١] ولذلك يرى الناقد رينيه ويلك أن مدرسة النقد الحقيقية هى التى ينبغى أن تتعامل بجدية مع مقولة مالارميه السابقة [٢]. ويلاحظ أن الهوة كانت واسعة بشكل يدعو للأسى بين علم اللغة والنقد الأدبى ، وأن اللغويين لا النقاد هم الذين اهتموا اهتمامًا واسعًا بقضايا الأسلوب ولغة الشعر [٣].

ومن المنطلقات الأساسية فى تناول أية ظاهرة لغوية فى الشعر أن يكون هناك اعتراف كامل بأن الشاعر الحق سواء أكان قديمًا أم معاصرًا هو الذى يمتلك اللغة، وهو الذى يبدع بها وفيها . والشعراء أو الفنانون هم الذين يفهمون النحو ، أو هم الذين يبدعون النحو ــ كما يقول الدكتور مصطفى ناصف [٤]ــ وكل إبداع مغامرة ــ كما يقول أحد الشعراء المعاصرين ــ والشاعر الذى لا يدخل كل يوم فى مغامرة جديدة مع اللغة التى يكتب بها يسجن نفسه فى دائرة من الطباشير تضيق عليه يومًا بعد يوم حتى تقتله ، ويقول نزار قبانى « إن الشعراء ــ لا اللغويين ولا النحاة ولا معلمى الإنشاء ــ هم الذين يحركون اللغة ويطورونها ويحضرونها ويعطونها هوية العصر» [٥]. « والشعراء يستخدمون القواعد النحوية بوصفها نقطة

---

(١) حياتى فى الشعر : ٢٣ (دار اقرأ) .

(٢) انظر Rene wellek, The main trends of twentieth century criticism'. concepts of criticism, ed. Stephen G.Nichols. jr. (New Haven, 1963), P, 351.

(٣) انظر مقال Brian Lee

The new criticism and the language of poetry P. 29.

ضمن أبحاث كتاب : Essaya on style and language ed, by Roger •

Fowler (1. ondon 1970)

(٤) النحو والشعر ٣٦ (فصول ع الثالث إبرايل ١٩٨١ ك).

(٥) قصتى مع الشعر : ٥١

انطلاق ينطلقون منها ، يوترونها ، ويجربون بها محاولة الحصول على أكثر الطرق فاعلية وتأثيرًا لقول ما يريدون »[6] . لذلك ينبغى أن نراجع أنفسنا كثيرًا قبل أن نصف تعبيرًا شعريا ما بأنه خطأ ، ويحق لنا أن نتردد أكثر فى قبول ما ردده ابن فارس فى كتابيه الصاحبى وذم الخطأ فى الشعر[7] ؛ لأن الشاعر هو الذى يعلمنا كيف نتعامل مع الفن الشعرى ، واللغة بالنسبة له أداته وغايته ، وهو يعانى فى سبيل الإبداع بها معاناة حاول بعض قدامى الشعراء أن يصفوا لنا طرفًا منها . يقول ذو الرمة[8] :

وشعر قد أرقت له طريف ... أجنبه المساند والمحالا

ويقول عدى بن الرقاع العاملى[9] :

وقصيدة قد بت أجمع بينها ... حتى أقوّم ميلها وسنادها

نظر المثقف فى كعوب قناته ... حتى يقيم ثقافه منآدها

ويقول سويد بن كراع[10] :

أبيت بأبواب القوافى كأنما ... أصادى بها سربا من الوحش نُزَّعا

أكالئها حتى أعرِّس بعدما ... يكون سحيرا أو بعيد فأهجعا

ويروى ابن جنى قول الشاعر[11] :

أعددت للحرب التى أعنى بها ... قوافيًا لم أعى باجتلابها

حتى إذا أذللت من صعابها ... واستوسقت لى صحت فى أعقابها

---

(٦) Paul Roberts, Modern Grammar . P. 8 (new york 1968)

(٧) انظر مناقشة رأيه فى كتابى « الضرورة الشعرية فى النحو العربى » ١٥٧ إلى ١٦٣ (مكتبة دار العلوم ١٩٧٩) .

(٨) الموشح للمرزبانى : ٣ والخصائص لابن جنى ١/ ٣٢٥ .

(٩) الشعر والشعراء لابن قتيبة : ٧٨ والموشح : ٣ والخصائص ١/ ٣٢٥ ودلائل الإعجاز ٥١٢ .

(١٠) البيان والتبيين للجاحظ ٢/ ١٠ والشعر والشعراء : ٧٨ والموشح ٣ والأغانى ١٢/ ٣٤٤ والخصائص ١/ ٣٢٦ .

(١١) الخصائص ١/ ٣٢٦ .

وهذه المعاناة فى سبيل التجربة الشعرية تهون أمام الغاية المتوخاة منها ، فالشعراء يعتقدون ــ بتعبير بعض الشعراء المعاصرين ــ أن « الشعر هو اغتصاب العالم بالكلمات » وأن الشاعر هو الطفل الذى يسمح له فى المجتمع العربى أن يلعب باللغة (١٢) . واللعب باللغة فى هذا السياق يعنى الإبداع بها . ويجب أن يسمح له النحويون بهذا أيضًا .

وإذا كان المتكلم باللغة ــ أية لغة ــ عليه أن يعرف مفردات هذه اللغة ودلالتها ، والنظام التركيبى لهذه اللغة ، وقوانين الاختيار بين المفردات بعضها والبعض الآخر ، فإن الشاعر عليه أن يضيف إلى هذا كله قوانين وضع هذا كله فى نظام مقطعى معين يعرف بالوزن، ونظام صوتى خاص يعرف بالقافية . والقافية هى التى تختم كمية معينة من المقاطع تشكل دائرة متساوية مع الدائرة المقطعية التى تليها . وكل دائرة منها تسمى البيت ، حتى تتم القصيدة .

والوزن والقافية من أظهر العناصر الشكلية للشعر ، وهما يمثلان الجانب الموسيقى البارز فيه ، وغريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم أحد دافعين يدفعان إلى قول الشعر فى رأى أرسطو (١٣). وقد عرف ابن سينا الشعر فقال : إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفاة . ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعى . ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفًا من أقوال إيقاعية ، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر . ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذى يختم به كل قول منها واحدًا (١٤).

وكان يقصد بالإنشاد ــ وهو طريقة إلقاء الشعر قديمًا ــ إلقاء القصيدة بطريقة تبرز موسيقاها وتظهر جودة النغم فيها . وكان لا يقال « ألقى قصيدة » أو « كتب قصيدة » وإنما كان يقال : « أنشد قصيدة » وذلك « لأن المنشد يرفع

---

(١٢) انظر : ما هو الشعر لنزار قبانى ٤٢ ، ٩٥ .

(١٣) والدافع الثانى هو المحاكاة . انظر كتاب أرسطو فى الشعر ٣٦ ، ٣٨ ترجمة د . شكرى عياد وانظر ترجمة د . عبد الرحمن بدوى ص ١٢ .

(١٤) فن الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا ١٦١ (مع كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس ــ ترجمة عبد الرحمن بدوى) .

بالمنشد صوته » كما يقول صاحب أساس البلاغة — والنشيد : رفع الصوت ، ومن هذا إنشاد الشعر ، إنما هو رفع الصوت [١٥] . وكان بعض الشعراء يغنى فى شعره ، والأعشى أحد هؤلاء « فكانت العرب تسميه صناجة العرب » [١٦] ولعل المقصود من الغناء بالشعر إنشاده بأناة وترسل ، وتمهل وتؤدة تبين موسيقاه « لأن الشعر وضع للغناء والترنم » [١٧] كما يقول سيبويه وهم يترنمون بالشعر ويحدون به «ويقع فيه تطريب لا يتم إلا بمد الحرف » [١٨] ولذلك كان الوقف على أواخر الأبيات مختلفًا عن نظام الوقف فى النثر ، وقد عقد سيبويه فى كتابه بابًا سماه «باب وجوه القوافى فى الإنشاد » قال فيه : « أما إذا ترنموا فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون ومالا ينون ؛ لأنهم أرادوا مد الصوت ، وذلك قوله : (وهو امرؤ القيس) :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلى

وقال فى النصب ليزيد بن الطثرية :

فبتنا تحيد الوحش عنا كأننا قتيلان لم يعلم لنا الناس مصرعا

وقال فى الرفع للأعشى :

هريرة ودعها وإن لام لائمو

هذا ما ينون . وما لا ينون فيه قولهم لجرير :

أقلى اللوم عاذل والعتابا

وقال فى الرفع لجرير :

متى كان الخيام بذى طلوح سقيت الغيث أيتها الخيامو

وقال فى الجر لجرير أيضًا :

أيهات منزلنا بنعف سويقة كانت مباركة من الأيامى

---

(١٥) اللسان (نشد) .

(١٦) الأغانى ٢/ ٢٩٩ (دار الكتب المصرية) .

(١٧) الكتاب ٢/٢٩٩ (طبعة بولاق) .

(١٨) شرح السيرافى لكتاب سيبويه ١/٢٠٢ (مخطوط بدار الكتب المصرية) .

وإنما ألحقوا هذه المدة فى حروف الروى أن الشعر وضع للغناء والترنم فألحقوا كل حرف الذى حركته منه » [19] وهناك وجوه أخرى للإنشاد تكشف عن اختصاص الشعر بنظام مخصوص ، ومن ذلك تحريك الفعل المجزوم فى القافية بالكسر كقول امرىء القيس :

أغرك منى أن حبك قاتلى وأنك مهما تأمرى القلب يفعلِ[20]

وكذلك تحريك الفعل الساكن بالكسر كقول طرفة بن العبد :

متى تأتنى أصبحك كأسًا روية وإن كنت عنها فى غنى فاغن وازددِ[21]

فقد كسرت اللام فى الفعل (يفعل) المجزوم ، والفعل (ازدد) المبنى على السكون لإطلاق القافية ووصلت بحرف المد للترنم ، وقد يترتب أحيانًا على مد الحرف خروج عن البنية المألوفة للكلمة « ولعل ذلك لإقامة وزن الشعر وتسوية قوافيه » [22] كما يقول ابن فارس نفسه .

ولما كان الوزن « هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى فى أزمنة متساويـــة لاتفاقها فى عدد الحركات والسكنات » [23] ــ كما يقول حازم القرطاجنى ــ التزم فى الشعر العربى الوزن الواحد والقافية الموحدة فى القصيدة الواحدة من أول بيت فيها إلى آخر بيت ، إذ إن البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية. ولم يحدث أن خلط شاعر قديم بين وزن وآخر أو بين قافية وأخرى فى القصيدة الواحدة لما يترتب على ذلك من نشاز وخروج عن اطراد الكمية المتساوية فى الترتيب والزمن .

---

(١٩) الكتاب ٢/٢٩٨ ، ٢٩٩ (طبعة بولاق) .

(٢٠) ديوانه : ١٣ (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم) وفى قصيدة البيت فعلا أمر وسبعة أفعال مضارعة حركت جميعها بالكسر .

(٢١) ديوانه : ٢٩ (مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق) وفى القصيدة عدا هذا البيت بيت آخر ينتهى بفعل أمر مبنى على السكون وحرك بالكسر وأربعة عشر فعلا مضارعا مجزوما وحرك بالكسر للروى .

(٢٢) الصاحبى : ٣٨٠ (تحقيق السيد أحمد صقر) .

(٢٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٢٦٣ .

ووحدة القافية تكون بالتزامها أمرين ــ أولهما : الروى الواحد وهو الحرف الذى تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال قصيدة رائية وقصيدة دالية[٢٤] إلخ. وثانيهما : المجرى الواحد وهو حركة الروى سواء أكانت فتحة أم كسرة أم ضمة .

وقد كان للعرب اهتمام خاص بالقافية . يقول ابن سينا « فلا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى » [٢٥] ولذلك حافظوا على اطراد حركة الروى حتى تتساوى أواخر الأبيات « لأن الشعر موضع الترنم والغناء وترجيع الصوت ولا سيما فى أواخر الأبيات » [٢٦] وبالغ بعضهم فى ذلك حتى إنهم ليطلبون إلى الشاعر أن يلتزم حركة ما قبل الروى أيضًا ليكون ذلك أدعى لاتفاق الصوت ، ومجانسة الحركة . ويتوخون فى القافية أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج ، وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول فى البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها ، فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه ، وربما صرعوا أبياتًا أخر من القصيدة بعد البيت الأول . وذلك يكون من اقتدار الشاعر ، وسعة بحره » على حد وصف قدامة بن جعفر [٢٧].

ويقول أبو الفتح ابن جنى : « ألا ترى أن العناية فى الشعر إنما هى بالقوافى لأنها المقاطع . . وكذلك كلما تطرف الحرف فى القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه » [٢٨] وحكمه الذى يحافظ عليه هو حكمه من حيث التماثل الصوتى مع بقية الأبيات ومن حيث التوافق الحركى كما سوف نرى بعد قليل .

---

(٢٤) العيون الغامرة فى خبايا الرامزة للدمامينى ٢٤٠ (تحقيق الحسانى عبد الله) ، وأما ما يرويه العروضيون فى عيوب القافية ويسمونه « الإكفاء » ، وهو اختلاف الروى مع قرب فى المخرج ، أو «الإجازة » وهى الاختلاف مع البعد فى المخرج فلا يعتد به لأنه لم يقع فى شعر الفحول ، ولأن معظمه متكلف مجهول القائل مما يدل على أنه مصنوع . **انظر** : السابق ٢٤٥ ، ٢٤٦ والكافى فى العروض والقوافى للتبريزى ١٦١ والموشح ١٣ ، ١٤ ، ١٥ .

(٢٥) جوامع علم الموسيقى لابن سينا ، ١٢٢ ، ١٢٣ (تحقيق زكريا يوسف ١٩٥٦م) .

(٢٦) شرح شافية ابن الحاجب للرضى ٢/ ٣١٦ .

(٢٧) نقد الشعر ، لقدامة بن جعفر : ٥١ ، (تحقيق كمال مصطفى ــ مكتبة الخانجى بالقاهرة ١٩٧٩ م) ط. ٣.

(٢٨) الخصائص : ١/ ٨٤ .

إن للقافية الموحدة فى القصيدة العربية دورًا أبعد من كونها ذات نهاية صوتية متماثلة للدوائر المقطعية — أى الأبيات — فى الشعر . وليس الهدف هنا بطبيعة الحال عقد مقارنة بين الشعر القديم والشعر الحر . فإن الشعر الحر تحرر من الالتزام بالقافية الموحدة فى القصيدة ، وبذلك اختلف دور القافية فيه ، ويمكن أن يلتمس لها وظيفة مختلفة عن وظيفتها فى القصيدة القديمة .

إن القافية الموحدة للقصيدة تقوم بدور كبير فى اختيار الصور التى تتشكل منها القصيدة . وكلما كانت الكلمات المشتملة على روى القصيدة متباعدة فى مجالاتها الدلالية كان ذلك أدعى إلى ضم المتباعدات فى إطار واحد ؛ لأن الشاعر حينئذ مضطر إلى محاولة التوفيق بين هذه المتباعدات والتماس أوجه المشابهة والتآلف التى تسوغ جمع هذه الصور جنبًا إلى جنب فى قصيدة واحدة مما يقيم توازنًا بين عناصرها المختلفة من صور وتعبير وموسيقى « وهذا التوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيدة أن تحققها بأسلوبها الخاص » [29] وهذا معنى ما يرويه صاحب الموشح من أنه « ليس كل من عقد وزنًا بقافية فقد قال شعرًا . الشعر أبعد من ذلك مرامًا وأعز انتظامًا » [30]. وليس هناك معنى لما يسميه أدونيس « الإغراق فى الشكلية » الذى يؤدى — من وجهة نظره — « إلى تفكك القصيدة أى إلى وجود الإيقاع بشكل مستقل عن الصور والأفكار وإلى أن تكون له وظيفة مختلفة عن وظيفة القصيدة » ؛ لأن وظيفة القصيدة جامعة لكل جوانبها اللغوية والفكرية فى وحدة متلاحمة لا يمكن فصلها .

إن اتحاد حركة الروى فى القصيدة يؤدى إلى طريقة تركيب البيت الشعرى تصويرًا وتركيبًا بحيث تتوافق حركته — إذا كانت للإعراب أو البناء أو غيرهما — مع الحركة التى يختارها الشاعر مجرى لروى قصيدته . فعندما نقرأ مطلع معلقة طرفة مثلاً :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد

---

(٢٩) حياتى فى الشعر لصلاح عبد الصبور : ٣٩ .

(٣٠) الموشح : ٥٤٧ .

(٣١) مقدمة للشعر العربى : ٩٤ . (دار العودة — بيروت) .

علينا أن نتوقع أن المقطع الصوتى الذى سينتهى به كل بيت فيها هو (دى) وسوف يتوارد على الذهن كذلك الكلمات التى تنتهى بهذا المقطع ويكون جزءًا من المتعة الفنية أن نرى كيف ينجح الشاعر فى سلك هذه الكلمات فى إطار صوره . وعندما نقرأ مطلع قصيدة لبيد :

عَفَتِ الديار محلُّها فمُقَامُها بمِنًى تأبَّد غَولُها فرِجَامُها

نتوقع أن المقطعين الأخيرين (م / ها) مع جزء من المقطع السابق عليهما وهو الفتحة الطويلة ، أو الألف ، لابد أن تتكرر فى بقية أبيات القصيدة (ـامها) ولابد أن تكون الميم مضمومة متصلة بضمير الغائبة المؤنثة ، والقصيدة ثمانية وثمانون بيتًا ، دون أن تتكرر كلمة من هذه الكلمات .

وتكاد حركة الروى تكون مفتاحًا للبيت كله ؛ لأن الكلمة فى آخر البيت لابد أن تأخذ مكانها مطمئنة مستقرة من حيث النحو من جانب ، ومن حيث التماثل الصوتى والحركى مع بقية الأبيات من جانب آخر ، فهى تخدم فى اتجاهين متعاونين : تركيب البيت النحوى ، وإيقاع القصيدة الصوتى .

ومن المعروف بداهة أن جزءًا من عبقرية الشاعر أن يوائم فى تناسق فريد بين متطلبات العرف اللغوى للجماعة اللغوية التى يعيش بينها ، والصياغة الشعرية لقصيدته . ولا يمكن الفصل بين أجزاء لحظة الخلق الشعرى ، بحيث يمكن القول بأن صياغة البيت من الشعر تكون نتيجة لعدد من التفاعلات المختلفة التى يموج بها ذهن الشاعر . وهى عمليات ذهنية معقدة متشابكة لا يمكن تبين مراحلها وأجزائها، حتى الشاعر نفسه لا يستطيع ذلك [٣٢] .

ومع قدرة الشاعر الخاصة على الخلق والابتكار لا يمكن أن ننسى أنه عضو فى جماعة لغوية لها عرفها ونظامها اللغويان اللذان لا يستطيع مخالفتهما بسهولة، أو الابتعاد عنهما ، وإلا فقد وظيفة التوصيل والإبلاغ . والجماعة اللغوية من

---

(٣٢) انظر مشكلة الفن للدكتور زكريا إبراهيم وخاصة الفصل السادس « مشكلة الإبداع الفنى » ١٤٤ - ١٨٥ . (مكتبة مصر ١٩٧٩) .

ناحية أخرى تنظر إليه بوصفه شخصًا متميزًا وبوصفه أيضًا قادرًا على تغيير بعض هذا المألوف من نظامها وتسمح له بذلك ، وهى ــ أى الجماعة اللغوية ــ مهيأة لتقبل ما يأتى به الشاعر . وعلى هذا يحق لنا أن نفترض أن ما ورد لنا من الشعر القديم الذى تناقلته الرواة جيلاً بعد جيل حتى عصر التدوين قد لقى القبول من الجماعة اللغوية ، وأن النظام اللغوى لهذا الشعر يقره أفراد هذه البيئة اللغوية ، بحيث يصبح على النحاة ــ وهم المعنون باستصفاء قواعد اللغة من نماذجها اللغوية الموجودة بالفعل ، كل مستوى على حدة ــ ألا يفترضوا أو يشترعوا نظمًا جديدة وأن يكون بحثهم فى إطار ما وجد ، لا فيما ينبغى أن يوجد .

إن قواعد « نحو الشعر » كما يقدمها لنا « الشعر » تختلف فى كثير من مظاهرها عن القواعد التى قدمها لنا النحويون . وقد بدأت المشكلة عندما حاول النحويون فرض القواعد على الشعر من خارجه . وكان عليهم ــ وقد أكثروا من الاستشهاد بالشعر ــ أن يدركوا أن للشعر بوصفه « فنا » قواعد خاصة به قد تتفق مع ما استخلصوه من النثر أو تختلف[٣٣] ، وإن كان يمكن القول بأنهم عندما قرروا أن للشعر « ضرورات » يعترفون بأن هذا نظام مخصوص ، غير أن تسميته «ضرورة» قد تدعو إلى تجنبه والنفرة منه ، مع أن الضرورة جانب من جوانب كثيرة فى هذا النظام الشعرى . إن النحاة عندما أنكروا بعض الظواهر النحوية فى الشعر ، أنكروها لأنهم قاسوها على المطرد فى النثر ، أى أنهم فرضوا على الشعر قواعد من خارجه ، ولو أنهم فصلوا الشعر عن النثر فى التقعيد لما أنكروا من الشعر ما أنكروا «على أن كثيرًا مما أنكر فى الأشعار قد احتج له جماعة من النحويين وأهل العلم بلغات العرب ، وأوجبوا العذر للشاعر فيما أورده منه ، وردوا قول عائبه والطاعن عليه ، وضربوا لذلك أمثلة قاسوا عليها ، ونظائر اقتدوا بها ، ونسبه بعضهم إلى ما يحتمله الشعر أو يضطر إليه الشاعر[٣٤] » .

---

(٣٣) يؤثر الشعر نتيجة لالتزامه بتولى المقاطع الصوتية فيه بطريقة خاصة بعض الصيغ على بعضها الآخر ، وقد يترتب على ذلك تغيير صيغ بعض الكلمات لتتلاءم مع الوزن، وقد يكون سبب تعدد بعض الصيغ راجعا إلى استعمال الشعر. انظر كتابى « الضرورة الشعرية فى النحو العربى » ٢١٩ . وما بعدها (مكتبة دار العلوم ١٩٧٩م) وانظر كذلك « فصول فى فقه العربية » للدكتور رمضان عبد التواب ، ١٥٥ وما بعدها (مكتبة الخانجى ١٩٨٠) و « القافية والأصوات اللغوية » للدكتور عونى عبد الرءوف : ١١٧ وما بعدها (الخانجى ١٩٧٧م).

(٣٤) الموشح : ٢ .

هل كان يمكن للشاعر أن يخالف بين حركات الروى فى القصيدة الواحدة ؟ وإذا تعارض نظام الشعر مع نظام النحو فأيهما يؤثر الشاعر ؟ وهل يمكننا ـ إذا ورد من الشعر القديم ما يعد مخالفًا للنظام النحوى الذى حدده النحويون ـ أن نخطىء الشاعر فى نظام الإعراب أو أن علينا فى هذه الحالة أن نصحح قواعد الإعراب ـ فى الشعر خاصة ـ بما يقول الشاعر ولاسيما إذا كان هذا الشاعر ممن عاشوا فى فترة الاستشهاد اللغوى ؟

لعل أصول الوصف اللغوى الصحيح تدعونا إلى عدم تخطئة الشاعر؛ لأن الشاعر بالنسبة إلى النحوى راو لغوى informant على النحوى أن يصف ما يقوله فحسب دون أن يعترض على ما يقول ، وهذا المبدأ اللغوى المهم تنبه له الفرزدق قديمًا عندما قال قولته المشهورة « عليّ أن أقول وعليكم أن تتأولوا » .

ومن جانب آخر لا يمكن للشاعر أن يضحى بقواعد الشعر أو مراعاة أحكام القصيدة فى سبيل شىء آخر ، ولا يمكن للشاعر أن يخالف بين حركات روى القصيدة الواحدة ، فقد كان الشاعر ينطق قصيدته بما يوافق نظام الشعر. قد يجد النحاة وغيرهم فيما بعد وفقًا لنطقهم هم أن بعض الأبيات لا تتفق نهاياتها مع قواعد النحو . ولكن هذه المسألة تحتاج إلى مناقشة وإعادة نظر ، على أننا لا نلغى دور الرواة وما قاموا به فى هذا الصدد ، ولا النحاة أنفسهم . فى تعليق المرزوقى على بيت تأبط شرًا :

فأُبْتُ إلى فهْمٍ ولم أك آيبًا وكم مثلِها فارقْتُها وهْيَ تَصْفِرُ

أشار إلى رواية ابن جنى له وهى « فأبت إلى فهم وما كدت آيبًا » وعابها عليه قائلاً : واختار بعضهم أن يروى « فأبت إلى فهم وما كدت آيبًا » وقال : كذا وجدته فى أصل شعره . قال : ومثله فى أنه رد إلى الأصل ووضع اسم الفاعل موضع الفعل قول الآخر :

أكثرتَ فى العذْلِ مُلِحًّا دائمًا لا تكثرَنْ إنى عَسيتُ صَائمًا

والمثل السائر « عسى الغوير أبؤسًا »[٣٥] ولا أدرى لم اختار هذه الرواية ؟ لأن فيها ما هو مرفوض فى الاستعمال شاذ ، أم لأنه غلب فى نفسه أن الشاعر كذا قاله فى الأصل ؟ وكلاهما لا يوجب الاختيار . على أنى نظرت فوجدت أبا تمام قد غير كثيرًا من ألفاظ الأبيات التى اشتمل عليها هذا الكتاب . ولعله لو أنشر الله الشعراء الذين قالوها لتبعوه وسلموا له » [٣٦] فالمرزوقى لا يرى أنه إذا غلب فى النفس أن الشاعر قال ما قال فى أصله لا يعد موجبًا للاختيار . فماذا نختار إذن ؟ هل نختار أية رواية أخرى تتوافق مع قياس النحويين وكفى ؟ إننى أتفق مع ابن جنى فى أن ما يقوله الشاعر إذا غلب فى النفس ذلك بوسائل التوثيق المضبوطة ينبغي أن يكون هو الأصل . ولا يصح أن يعدل عنه .

إن هناك كثيرًا من الشواهد جاءت فيها حركة الروى متوافقة مع روى القصيدة ، ومخالفة فى الوقت نفسه لما يقتضيه نظام الإعراب ، ولكن النحويين أفسحوا لها مجال التأويل ، واستقرت قاعدة فى بطون كتب النحو . وإن كان استعمالها فى الشعر فحسب جعلها مقصورة عليه . وسوف أقدم عددًا من هذه الشواهد التى تضمنت ظواهر شعرية خاصة .

١ — نون جمع المذكر السالم وما ألحق به مفتوحة دائمًا ولكن ابن هشام يقول : « وكسرها جائز فى الشعر بعد الياء » [٣٧] وقد ورد من ذلك قول ذى الإصبع العدوانى :

كل امرىء راجع يومًا لشيمته وإن تخالق أخلاقًا إلى حين
إنى أبىٌّ أَبِىٌّ ذو محافظةٍ وابن أبىٍّ أبىٍّ من أبيينِ[٣٨]

---

(٣٥) نص عبارة ابن جنى بعد أن روى البيت هكذا :

فأبت إلى فهم وما كدت آيبا وكم مثلها فارقتها وهى تصفر

« وهكذا صحة رواية هذا البيت ، وكذلك هو فى شعره : فأما رواية من لا يضبطه : وما كنت آئبا، رلم أك آئبا فلبعده عن ضبطه ، ويؤكد ما رويناه نحن مع وجوده فى الديوان أن المعنى عليه ، ألا ترى أن معناه : فأبت وما كدت أؤوب . فأما (كنت) فلا وجه له فى هذا الموضع (الخصائص ١/ ٣٩١).

(٣٦) شرح ديوان الحماسة للمرزوقى ٨٣ ، ٨٤ .

(٣٧) أوضح المسالك لابن هشام ١/ ٣٩ .

(٣٨) المفضليات ١٦٠ وانظر شرح المفضليات للتبريزى ٦٠٠ حيث يقول « أجرى جمع السلامة مجرى الجمع المكسر فجعل الإعراب فى آخره للضرورة » .

وقول جرير :

عرين من عرينة ليس منا برئت إلى عرينة من عرين
عرفنا جعفرًا وبنى أبيه وأنكرنا زعانف آخرينِ [39]

وقول سحيم بن وثيل :

عذرت البُزْل إن هى خاطرتنى فما بالى وبال ابنَىْ لبونِ
وماذا يدَّرى الشعراء منى وقد جاوزت رأس الأربعينِ [40]

وقول الفرزدق :

إنى لبَاكٍ على ابنَىْ يوسف جزعًا ومثل فقدهما للدين يبكينى
ما سد حىٌّ ولا مَيْتٌ مسدَّهما إلا الخلائفَ من بعد النَّبِيينِ [41]

٢ ــ ما يسميه النحاة « الجر على الجوار » هو فى حقيقة أمره موافقة حركة روى البيت لحركة روى القصيدة كلها ، وقد تجاوز النحاة عن ذلك ووضعوا لهذه الظاهرة هذا المصطلح . ومن ذلك قول دريد بن الصمة فى رثاء أخيه ، والقافية على روى الدال المكسورة :

وكنتُ كذاتِ البَوِّ رِيعتْ فأقبلَتْ إلى جذم منْ مسْك سقْب مُجَلَّدِ
فطاعنْتُ عنهَ الخيلَ حتى تبدَّدتْ وحتَّى علانى حالكُ اللونِ أسودِ [42]

و (أسود) نعت لكلمة (حالك) المرفوعة .

---

(٣٩) الموشح ١٧ وانظر ديوان جرير ٤٢٩ (تحقيق د . نعمان محمد أمنى طه) .

(٤٠) الأصمعيات ١٩ والموشح ١٧ ، ١٨ وشرح التصريح ١/٧٧ وفيه « الرواية بكسر النون على أنها كسرة إعراب وبه قال الأخفش الأصغر على بن سليمان ولم يفرق بنى العقود وغيرها وجعلها بمنزلة الجمع المكسر وجعل إعرابه فى آخره كما يفعل فى فتيان » .

(٤١) الموشح ٢١ .

(٤٢) الأصمعيات ١٠٩ .

ومن ذلك قول امرىء القيس فى معلقته يصف جبلاً غب مطر :

كأنَّ طُمَيَّةَ المجيْمرِ غُدْوَةً من السيل والغثاء فلْكَة مَغْزِلِ
كأن أبانا فى أفانينِ وَدْقِهِ كبيرُ أناسٍ فى بجادٍ مُزَمَّلِ[٤٣]

و « كبير الأناس » هو المزمل فحق مزمل أن تكون مرفوعة ولكنها جرت موافقة لروى القصيدة وقال النحاة في الاحتيال لها إنها جرت على الجوار .

وقال زهير :

لعبَ الرياحُ بها وغيَّرها بَعْدى سوافى المور والقَطْرِ

فخفض « القطر » على الجوار ــ كما يقول صاحب الإنصاف ــ وإن كان ينبغى أن يكون مرفوعًا ؛ لأنه معطوف على « سوافى » ولا يكون معطوفًا على «المور» ــ وهو الغبار ــ ، لأنه ليس للقطر سواف كالمور حتى يعطفه عليه .

وقال الآخر :

كأنما ضربت قدام أعينها قطنًا بمستحصد الأوتار محلوجِ

فخفض « محلوج » على الجوار ، وكان ينبغى أن يقول « محلوجًا » ؛ لكونه وصفًا لقوله « قطنًا » ولكنه خفضه على الجوار ، وقال الآخر :

كأن نسج العنكبوتِ المرْملِ

فخفض « المرمل » على الجوار ، وكان ينبغى أن يقول « المرملا » لكونه وصفًا للنسج لا للعنكبوت [٤٤]. والنسج مذكر والعنكبوت أنثى كما يلاحظ سيبويه [٤٥] .

إن مسألة « الجر على الجوار » هذه مسألة اصطنعها النحويون لتفسير هذه الأبيات التى لم يجدوا بها سببًا يؤدى إلى جر الكلمات المجرورة وفقًا لنظام القافية

(٤٣) ديوان امرىء القيس : ٢٥ .
(٤٤) الإنصاف فى مسائل الخلاف : ٦٠٣ ــ ٦٠٧ (الطبعة الرابعة ١٩٦١) وانظر الخصائص ٣/ ٢٢١ .
(٤٥) سيبويه : ١/ ٤٣٧ (طبعة هارون) .

أو حركة الروى بها ، وليست بطبيعة الحال ظاهرة مطردة فى كل اسم مجرور يليه اسم آخر ، وإلا كان من حقنا أن ننطق كل اسم — إذا وقع بعد اسم مجرور — مجرورًا . الجر على الجوار أو المجاورة إذا قضية خاصة تتصل بهذه الأبيات دون غيرها ، وقد أوجدتها محافظة الشعراء على توحد حركة الروى ،وعدم اعتراف النحويين بأنه يمكن أن يخالف نظام الإعراب فحاولوا أن يجعلوا من هذه المخالفة «نظامًا» أو جزءًا من النظام . وهم فى ذلك محقون تمامًا ، لكن كان عليهم أن يجعلوا ذلك خاصا بالشعر وحده، ويكون من حق الشاعر أن يستخدمه إذا استطاع أن يقنع قارئيه ومتلقى شعره به . إننا لا نكاد نجد غرابة من نوع ما فى قراءة هذه الأبيات وبخاصة إذا قرئت فى قصائدها، وقد يكون إلف هذه الأبيات هو الذى ينفى عنها الغرابة، وقد يكون الاستغراق فى نغمة بحرها وإيقاع قافيتها هو الذى يؤدى إلى عدم لفت الانتباه إلى ما فيها من مخالفة إعرابية، وقد يكون التهيؤ التلقائى لما يقول الشاعر هو الذى يغطى على ما فى هذه الأبيات أو تلك من مخالفة فى الإعراب . قد يكون هذا أو ذاك أو غيرهما أو كل ذلك معًا ، ولكن السبب الأهم من هذا كله هو أنّ تمكن الشاعر من أدوات فنه وقدرته الإبداعية الخاصة واستقلاله دوننا بهذا الإبداع هى التى تسوغ ذلك وتبيحه له .

٣ — نصب الجزءين بعد « إنّ » أو إحدى أخواتها . ورد فى ذلك قول قيس بن الملوح :

نعب الغراب ببين ليلى غدوة إن الكتاب ببينهم مخطوطا
أصبحت من أهلى الذين أحبهم كالسهم أصبح ريشه ممروطا [٤٦]

وقول عمر بن أبى ربيعة :

إذا اسود جنح الليل فلتأت ولتكن خطاك خفافا إن حراسنا أُسْدًا[٤٧]

---

(٤٦) ديوانه : ١٧٩
(٤٧) المغنى ١/ ٣٥ وشرح شواهد المغنى للسيوطى ١٢٢ .

وقول العجاج :

ياليت أيام الصبا رواجعا [٤٨]

وقد حاول النحويون أن يخرجوا هذه الأبيات بما يجعلها مندرجة تحت القاعدة المطردة فقال بعضهم إن ذلك لهجة معينة ، وخصها بعضهم بليت وحدها وجعل ذلك من لهجة بنى تميم [٤٩] وتأول بعضهم هذه الشواهد متابعة لسيبويه . والملاحظ أن هذه الأبيات كلها وردت فيها هذه الظاهرة فيما يتعلق بحركة الروى فحسب .

٤ ـ ما يسميه النحويون « الإجراء على الموضع » وهو العطف على المحل كقول عقيبة الأسدى :

مُعاوِى إننا بشر فأسجحْ فلسنا بالجبال ولا الحديدا
أديروها بنى حرب عليكم ولا ترموا بها الغرض البعيدا

حاول سيبويه أن يفسر نصب كلمة (الحديد) مع أنها معطوفة على كلمة مجرورة هى (بالجبال) فقال « لأن الباء دخلت على شىء لو لم تدخل عليه لم يخلّ بالمعنى ، ولم يحتج إليه ، وكان نصبًا »[٥٠] أما الشاعر فإنه يريدها كذلك لأنها تتفق مع روى قصيدته .

٥ ـ جاء فى نوادر أبى زيد أبيات للكلحبة اليربوعى منها :

أمرتهمو أمرى بمنعرج اللوى ولا أمر للمعصى إلا مضيعا
إذا المرء لم يغش الكريهة أوشكت حبال الهوينى بالفتى أن تقطعا [٥١]

والروى مفتوح ـ كما ترى ـ ، واقتضى ذلك أن ترد كلمة « مضيعا » منصوبة ، وحقها الرفع كما يرى ابن الأنبارى إذ يقول : «ولو رفع فى غير هذا

---

(٤٨) سيبويه ٢/ ١٤٢ .

(٤٩) انظر فى ذلك ابن سلام ٦٥ وشرح المفصل لابن يعيش ١/ ١٠٤ وشرح الأشمونى ١/٢٦٩، ٢٧٠ وشرح شواهد المغنى ١٢٢، والمغنى ١/ ٣٥ .

(٥٠) سيبويه ١/ ٣٤ وانظر المناقشة التى أثارها الشنتمرى فى تحصيل عين الذهب أسفل الكتاب.

(٥١) النوادر ١٥٣ ، والمفضليات ٣٢ ، وخزانة الأدب ١/ ٣٨٨ (طبعة هارون) .

الموضع لجاز بجعله خبرًا لـ (لا) وقد قدم الخليل وسيبويه والنحاس والشنتمرى والرضى تفسيرات مختلفة لجعل الكلمة منصوبة(٥٢) .

٦ ــ الحكم بزيادة (كان) وهى غير مستوفية للشروط التى حددت لزيادتها كأن تكون بلفظ المضارع مثل قول أم عقيل بن أبى طالب :

أنت ــ تكون ــ ماجد نبيلُ إذا تهبّ شمأل بَلِيلُ(٥٣)

سببه أن حركة حرف الروى فى هذا الرجز ليست مفتوحة ، وكذلك إذا كانت متصلة بضمير مثل قول الفرزدق :

فكيف إذا مررت بدار قوم وجيرانٍ لنا ــ كانوا ــ كرامِ (٥٤)

ولعل كسر حركة الروى فى قول الشاعر :

فى غرف الجنة العليا التى وجبت لهم هناك بسعى كان مشكورِ (٥٥)

هو الذى دعا النحويين إلى القول بزيادة كان بين الصفة والموصوف أيضًا .

٧ ــ إن حركة الروى هى السبب فى إجازة أن يكون اسم كان نكرة وخبرها معرفة مع أن سيبويه يقول : « ولا يبدأ بما يكون فيه اللبس وهو النكرة . ألا ترى أنك لو قلت : كان إنسان حليمًا ، أو كان رجل منطلقًا ، كنت تلبس لأنه لا يستنكر أن يكون فى الدنيا إنسان هكذا ؛ فكرهوا أن يبدأوا بما فيه اللبس ويجعلوا المعرفة خبرًا لما يكون فيه هذا اللبس »(٥٦) ولكنه أمام ما يجد من شواهد الشعر التى يلزم فيها أن يكون حرف الروى مضمومًا (ولا أعنى بالضم هنا علامة البناء بطبيعة الحال ولكننى أخشى أن أقول (مرفوعًا) لأن الرفع تكون علامته الضمة أو غيرها والمقصود هنا الضمة على وجه الخصوص) يقول : «وقد يجوز

---

(٥٢) انظر هذه التفسيرات فى سيبويه ٢/ ٣٣٧ ، ٣٣٢ والخزانة ١/ ٣٩١ ، ٣٩٢

(٥٣) الأشمونى ١/ ٢٤١ .

(٥٤) سيبويه ٢/ ١٥٣ والأشمونى ١/ ٢٤٠ .

(٥٥) الأشمونى ١/ ٢٤٠ .

(٥٦) سيبويه ١/ ٤٨ .

فى الشعر وفى ضعف من الكلام » ومن ذلك قول خداش ابن زهير :

فإنك لا تبالى بعد حول أظبىٌ كان أمَّك أم حمارُ

وقول حسان بن ثابت :

كأنَّ سبيئةً من بيت رأس يكون مزاجَها عسلٌ وماءُ

وقول أبى قيس بن الأسلت الأنصارى :

ألا مَنْ مبلغٌ حسان عنى أسحرٌ كان طبَّك أم جنونُ

وقول الفرزدق :

أسكرانُ كان ابنَ المراغة إذ هجا تميمًا بجوف الشام أم متساكرُ

فإن عطف (حمار) على (ظبى) فى البيت الأول والاحتياج إلى حركة الروى المضمومة ، وعطف (ماء) على (عسل) والاحتياج إلى حركة الروى المضمومة كذلك ، وعطف (جنون) على (سحر) وعطف (متساكر) على (سكران) والاحتياج فى كل ذلك إلى حركة الروى المضمومة ، أدت إلى وجود هذه المسألة . وهو ما دفع سيبويه إلى أن يقول « وقد يجوز فى الشعر وفى ضعف من الكلام » ولكنه لم يذكر « كلامًا » آخر شاهدًا على ذلك سوى الشعر الذى نقلته عنه.

٨ — وردت عدة ظواهر خاصة بالفعل المضارع حيث نصب وهو مستحق للرفع ، أو جزم وهو مستحق للرفع ، أو رفع وهو مستحق للنصب أو الجزم . وقد اتسع تفسير النحويين لهذه الظواهر المختلفة ، وأدرجوه ضمن نظام القواعد ، دون أن يشيروا — إلا قليلاً — إلى أن السبب فى ذلك هو أن الروى لابد أن مجراه على الحركة الواردة فى البيت . وسوف أشير إلى عدد من هذه الشواهد المختلفة فيما يأتى :

(أ) ما قاله النحاة عن نون التوكيد الخفيفة التى تتحول إلى ألف فى الوقف يعد — فيما أرى — وسيلة من النحويين لاحتواء هذه الظاهرة حتى لا يقولوا إن الفعل نصب دون داع ومن ذلك ما أورده سيبويه[٥٧] من قول ليلى الأخيلية :

---

(٥٧) انظر سيبويه ٣/ ٥١٢ ، ٥١٣ .

تساور سوارًا إلى المجد والعلا وفى ذمتى لئن فعلت ليفعلا

وقول النابغة الجعدى :

فمن يك لم يثأر بأعراض قومه فإنى ورب الراقصات لأثأرا

وقول الآخر :

وأقبلْ على رهطى ورهطك نبتحث مساعينا حتى ترى كيف نفعلا

وقول النجاشى وقد كان حق الفعل أن يكون مجزومًا :

نَبَتُّمْ نبات الخيزرانىّ فى الثرى حديثًا متى ما يأتك الخير ينفعا

وقول ابن الخرع :

فمهما تشأ منه فزارة تعطكم ومهما تشأ منه فزارة تمنعا[58]

وقول الراجز ــ وكان حق الفعل أن يكون مجزومًا ــ :

يحسبه الجاهل مالم يعلما

شيخًا على كرسيه معمما[59]

لقد عولجت الشواهد السابقة تحت المضارع الذى أكد بالنون الخفيفة التى تحولت ألفًا عند الوقف ، وأما قول الراجز ــ وهو زياد الأعجم ــ:

عَجِبْتُ والدهر كثير عَجَبُهْ من عنزىّ سبَّنى لم أضربُهْ

فقد عالجه سيبويه تحت باب الساكن الذى تحركه فى الوقف إذا كان بعده هاء المذكر الذى هو علامة الإضمار ليكون أبين لها [60] .

وقد ورد المضارع منصوبًا وكان حقه الرفع فى عدد من الشواهد حاول النحاة أن يلتمسوا لها وجوهًا مختلفة من التأويل حتى يسلكوها فى نظام القواعد ، ومن ذلك قول طرفة بن العبد:

لقد علم الأقوام أنا بنجوة علت شرفًا من أن تُضام وتُشْتما

لنا هضبة لا ينزل الذل وسطها ويأوى إليها المستجير فيعصما [61]

(٥٨) انظر سيبويه ٣/ ٥١٥ .

(٥٩) السابق ٣/ ٥١٦ .

(٦٠) انظر سيبويه ٤/ ١٧٩ ، ١٨٠ وشرح المفصل لابن يعيش ٩/ ٧٠ ، ٧١ .

(٦١) ديوان طرفة بن العبد ١٩٤ (تحقيق درية الخطيب ولطفى صقال) .

يقول سيبويه : « وقد يجوز النصب فى الواجب فى اضطرار الشعر . ونصبه فى الاضطرار من حيث انتصب فى غير الواجب وذلك لأنك تجعل (أن) العاملة . فمما نصب فى الشعر اضطرارًا قوله :

سأترك منزلى لبنى تميم وألحق بالحجاز فأستريحا

وقال الأعشى وأنشدناه يونس :

ثمت لا تجزوننى عند ذاكمُ ولكن سيجزينى الإله فيعقبا

وهو ضعيف فى الكلام(٦٢) « والكلام » هنا فى مقابل الشعر ، أى أن نصب المضارع غير سائغ فى النثر إذا كان بعد الفاء غير المسبوقة بنفى أو طلب محضين . وإذا عاملنا « الاضطرار » على أنه نوع من نظام الشعر الخاص كان ذلك مدعاة إلى فصل نظام الشعر وحده ؛ لأن الحكم بالاضطرار هنا ناتج من مراعاة قواعد النثر ، والشاعر هنا مضطر أن ينطق حركة الروى بما يتناسب مع القصيدة كلها فهو إذن اضطرار موسيقى أو قل : اضطرار شعرى لا نحوى ، وإلا فما الذى يدعو إلى نصب هذا الفعل (وتحبل) فى قول قحيف العقيلى :

ولو أنكرتْ ضيمًا حنيفة حلقت بها المغرب العنقاء حولا مكملا

وفى الصحصحيين الذين ترحلوا كواعب من بكر تُسام وتحبلا

أخذن اغتصابًا خطبة عجرفية وأمهرن أرماحًا من الخط ذبلا (٦٣)

يقول أبو زيد : « وقوله تسام وتحبلا أراد النون الخفيفة فإذا وصلت كانت نونًا وإذا وقفت كانت ألفًا» (٦٤)ولكن ـ مع شيء من التأمل ـ هل يمكن أن يأتى الشاعر بفعلين يعطف أحدهما على الآخر فيؤكد ثانيهما ولا يؤكد أولهما ؟ فضلاً عن أن توكيد الفعل فى هذه الحالة ـ وهى حالة الواجب ـ غير مطرد وينظرون إليه على أنه ضرورة ، وأبو زيد نفسه يقول : « والتنوين (يقصد نون التوكيد) إذا وقع فى الأمر وما كان مثله من الأفعال غير الواجبة كان جيدًا . فإذا وقع فى الفعل الواجب كان ضرورة من الشاعر . لو قلت : يقومن زيد لم يجز إلا فى

(٦٢) سيبويه ٣/ ٣٩ ، ٤٠ .

(٦٣) النوادر لأبى زيد : ٢٠٨ .

(٦٤) السابق ٢٠٩ ، ٢١٠ .

اضطرار شاعر كما قال هذا (تحبلا) » [٦٥] إنها ــ كما أسلفت ــ وسيلة نحوية حتى لا يضطروا إلى القول بنصب الفعل دون ناصب ، ولا يوجد عمل بدون عامل فى نظرهم .

إن هذه الوسيلة السابقة لم تصلح فى تفسير قول عامر بن جوين الطائى :

ألم تركم بالجزع من ملكاننا وما بالصعيد من هجان مُؤَبَّلَهْ
فلم أر مثلها خباسة واحد ونهنهت نفسى بعدما كدت أفعلَهْ

حيث يقول سيبويه فى تفسير نصبه « فحملوه على (أن) لأن الشعراء قد يستعملون أن ههنا مضطرين كثيرًا» [٦٦] وتفسيره هنا يؤدى إلى تداخل الضرورات، إذ جعله مضطرًا إلى استخدام أن الناصبة ثم جعله مضطرًا إلى حذف أن الناصبة وإبقاء النصب بها .

(ب) ورد الفعل المضارع فى قافية بعض الشعر مرفوعًا وكان حقه أن ينصب، ومن ذلك قول مجنون ليلى :

بنفسى من لابد لى أن أهاجرُهْ ومن أنا فى الميسور والعسر ذاكرُهْ

وهذا البيت ــ كما ترى ــ مصرع ، والتصريع يبيح فى تفعيلة العروض ما يباح فى الضرب ، فكأن الفعل (أهاجره) فى القافية ؛ لأن هذا الشطرمقفى ، ولم يتعرض النحويون لهذا البيت ، ولكنهم تعرضوا لقول أبى محجن الثقفى :

إذا مت فادفنى إلى ظل كرمة تروى عظامى فى التراب عروقُها
ولا تدفننى فى الفلاة فإننى أخاف إذا ما مت ألا أذوقُها

فنقل الأشمونى أن سيبويه والأخفش يجريان « أنْ بعد الخوف مجراها بعد العلم لتيقن المخوف » [٦٧] وأما بيت المجنون فليست (أنْ) فيه واقعة بعد علم أو خوف ، وفى تعليق الصبان على بيتى أبى محجن يقول : « برفع أذوق كبقية القوافى » وسيبويه مع إجازته هذا يقول عنه : « وليس وجه الكلام » والمبرد يقول عنه « وهذا بعيد » [٦٨] .

---

(٦٥) السابق ٢١٠ .
(٦٦) سيبويه ٣٠٧/١ (هارون) .
(٦٧) الأشمونى ٢٨٣/٣ .
(٦٨) سيبويه ١٦٧/٣ والمقتضب للمبرد ٨/٣ .

ج) جزم المضارع وحرك بالكسر فى القافية ، فقال النحويون إنه مجزوم بـ (إذا) يقول سيبويه : « وقد جازَوْا بها فى الشعر مضطرين ، شبهوها بإنْ حيث رأوها لما يستقبل ، وأنها لابد لها من جواب .

وقال قيس بن الخطيم الأنصارى :

إذا قصرت أسيافنا كان وصلها خطانا إلى أعدائنا فنضاربِ

وقال الفرزدق :

ترفع لى خندف والله يرفع لى ناراً إذا خمدت نيرانهم تقدِ

وقال بعض السلوليين :

إذا لم تزل فى كل دار عرفتها لها واكف من دمع عينك يسجمِ

فهذا اضطرار وهو فى الكلام خطأ » [٦٩] وعبارة سيبويه الأخيرة واضحة فى أن هذه قاعدة خاصة بالشعر وليست خطأ فيه ، ويستعملها الشاعر إذا كانت ستخدم قافيته ، ولكن استخدام هذه القاعدة فى الكلام خطأ ، وهذه إشارة صريحة للفصل بين هذين المستويين فى اللغة .

(د) ورد المضارع مرفوعًا وكان حقه أن يجزم ، وقد حاول النحويون أن يلتمسوا لذلك سببًا يُسلَك به فى نظام القاعدة من حيث التشبيه بما هو جائز . يقول سيبويه « ولا يحسن : إن تأتنى آتيك من قبل أنّ إنْ هى العاملة ، وقد جاء فى الشعر .

قال جرير بن عبد الله البجلى :

يا أقرع بن حابس يا أقرعُ إنك إنْ يصرعْ أخوك تصرعُ » [٧٠]

ويقول : « وقد يجوز فى الشعر : آتى من يأتنى ، وقال الهذلى :

فقلت تحملْ فوق طوقك إنها مطبعة من يأتها لا يضيرُها

---

(٦٩) سيبويه ٣/٦١ ، ٦٢ وقارن بما فى المقتضب ٢/٥٥ ، ٥٦ .
(٧٠) سيبويه ٣/٦٧ وانظر الأشمونى ٤/١٨ .

هكذا أنشدناه يونس ، كأنه قال : لا يضيرها من يأتها[٧١] : فسيبويه يجيز وجهًا معينًا هو أن يتقدم ما يفيد الجواب على أنه يجوز فى الشعر ، ولكن بيت أبى ذؤيب الهذلى لم يتقدم فيه الجواب ، بل تأخر ، ويتأوله سيبويه على أنه متقدم؛ من أجل أن يسمح برفع المضارع جوابًا لشرط جازم .

(هـ) ورد المضارع مرفوعًا من أجل التصريع ، وكان حقه أن يكون منصوبًا فى قول جميل بن معمر :

ألم تسأل الربع القواء فينطقُ   وهل تخبرنْك اليوم بيداءُ سملق

وقد حاول سيبويه أن يفسر الرفع فى الفعل (فينطق) فقال : « لم يجعل الأول سببًا للآخر ، ولكنه جعله ينطق على كل حال كأنه قال فهو مما ينطق »[٧٢] ولكن تعليق ابن يعيش يقترب من أصل القضية إذ يقول : « ولو أمكنه النصب لكان أحسن ، لكن القوافى مرفوعة » [٧٣] فالقوافى المرفوعة هى التى أدت إلى رفع الفعل مع أن النصب أحسن ولكن تفسير النحويين لا يضيق عن الاتساع لرفع الفعل هنا .

(و) ورد الفعل المضارع مرفوعًا كذلك ، وكان حقه أن يكون مجزومًا ، ولما كان الفعل فى القافية ، وهو مجزوم ، يحرك بالكسر ، وقد عدل عن الكسر والجزم إلى الرفع ، تأول النحويون ذلك . يقول سيبويه « وسمعناهم ينشدون قول العجير السلولى :

وما ذاك أن كان ابن عمى ولا أخى   ولكن متى ما أملك الضر أنفعُ

والقوافى مرفوعة ، كأنه قال : ولكن أنفع متى ما أملك الضر ، ويكون أملك على (متى) فى موضع جزاء ، (ما) لغو ، ولم يجد سبيلاً إلى أن تكون بمنزلة (مَنْ) فتوصل ولكنها كـ (مهما) [٧٤] » فتأول سيبويه البيت على تقدم

---

(٧١) سيبويه ٣/ ٧٠ ، ٧١ وانظر الأشمونى ١٨/٤ .
(٧٢) سيبويه ٣٧/٣ .
(٧٣) شرح المفصل ٧ / ٣٨ .
(٧٤) سيبويه ٧٨/٣ ، ٧٩ .

ما حقه أن يكون جزاء وهو (أنفع) ، وبقيت مشكلة أن (متى) جازمة لفعل الشرط (أملك) ، وليست مثل (من فتعامل على أنها موصول ، وليس لها جواب ، وإذن (متى) جزمت فعلاً دون آخر .

٩ — يرد الاسم منصوبًا بسبب القوافى المنصوبة ، ولكن النصب يسهل على النحويين تأويله وتفسير دواعيه ، لأنهم يقدرون فعلاً ناصبًا للاسم ، ومثل ذلك قول القطامى :

فكَرَّتْ تبتغيه فوافقتهُ على دمه ومصرعه السباعا

ومثله قول ابن قيس الرقيات :

لن تراها ولو تأملت إلا ولها فى مفارق الرأس طيبا

وهذا وشبهه منصوب على المعنى عند سيبويه يقول : « وإنما نصب هذا لأنه حين قال « وافقته » وقال « لن تراها » فقد علم أن الطيب والسباع قد دخلا فى الرؤية والموافقة ، وأنهما قد اشتملا على ما بعدهما فى المعنى .

ومثل ذلك قول ابن قميئة :

تذكرت أرضًا بها أهلها أخوالها فيها فيها وأعمامها

لأن الأخوال والأعمام قد دخلوا فى التذكر » [٧٥] .

ومثل ذلك أيضًا قول عبد العزيز الكلابى :

وجدنا الصالحين لهم جزاء وجنات وعينًا سلسبيلا[٧٦]

وقد يختلف النحويون فى التفسير ، فيرى سيبويه أن هذه الأسماء منصوبة بالحمل على المعنى كما رأينا ، وقد ينكر عليه المبرد ذلك [٧٧] ، ويحاول ابن جنى ربط المعنى بالتقدير الذى يراه سيبويه ، وقد يغير بعضهم رواية البيت بما يستقيم مع قواعد الإعراب دون تأويل ، ولكنهم جميعًا لا يستطيعون أن يحولوا الاسم

---

(٧٥) سيبويه ١/ ٢٨٤ ، ٢٨٥ ، ٢٨٦ وقارن بابن يعيش ١/ ١٢٥ ، ١٢٦

(٧٦) شرح السيرافى لكتاب سيبويه ١/ ٢٥٤ وسيبويه ١/ ٢٨٨

(٧٧) انظر المقتضب ٣/ ٢٨٥ وشرح المفصل ١/ ١٢٦ .والخصائص لابن جنى ٢/ ٢٤٩. والنوادر لأبى زيد ٢٠٤

عن النصب لأنه يتوافق مع القوافى . يقول الفراء « ومما رد إلى المعنى قول الشاعر:

قد سالم الحيات منه القدما الأفعوان والشجاع الشجعما

فنصب الشجاع ، والحيات قبل ذلك مرفوعة ؛ لأن المعنى قد سالمت رجله الحيات وسالمتها ، فلما احتاج إلى نصب القافية جعل الفعل من القدم واقعًا على الحيات » [78] فالمهم هو الاحتياج إلى القافية أولاً .

١٠ ــ وقد يرد الاسم مرفوعًا وهو غير مستحق للرفع من حيث الإعراب بل يستحق النصب ، ولكن النحويين أيضًا يحاولون تفسير الرفع فى الاسم الوارد فى القافية بطرق مختلفة باختلاف سياق كل منهما ، ففى قول الأخطل :

أما كليب بن يربوع فليس لها عند المفاخر إيراد ولا صَدَرٌ
مثل القنافذ هداجون قد بلغت نجران أو بلغت سوءاتهم هجرُ [79]

يجعله بعضهم من التقديم والتأخير ، أو عكس الإعراب ، أو قلب الإعراب يقول السيرافى : « أراد بلغت نجران سوءاتهم أو هجر ، وذلك وجه الكلام ؛ لأن السوءات تنتقل من مكان فتبلغ مكانًا آخر ، والبلدان لا تنتقلن ، وإنما يبلغن ولا يَبلغن » [80] ولكنه نظام القافية وحكمها .

وفى قول النابغة الذبيانى :

فبت كأنى ساورتنى ضئيلة من الرقش فى أنيابها السم ناقعُ

وقول المتنخل الهذلى :

لا در درى إن أطعمت نازلكم قِرْفَ الحَتِيِّ وعندى البُرُّ مكنوزُ

وقول ابن مقبل :

(٧٨) معانى القرآن ٣/١١ ، وانظر شرح السيرافى ١/٢٥٣ .

(٧٩) ديوان الأخطل ١٧٨ مع تغيير فى الرواية بالديوان ، وشرح السيرافى ١/٢٤٤ .

(٨٠) شرح السيرافى ١/٢٤٤ .

لا سافِرُ الَّتى مَدْخُولٌ ولا هَيَجٌ عارى العظام عليه الوَدْعُ منظومُ[٨١]

يتأولونها تأويلات شتى ، الهدف منها تصحيح الإعراب .

كل هذه النماذج السابقة التى توافقت فيها حركة الروى فى القصيدة ونطق بها الشعراء بما يقتضيه نظام الشعر واطراد حركة الروى ، اتسع لها صدر النحويين، وأفسحوا لها مجال التفسير النحوى ، وأعملوا فيها الذهن وأكدُّوا الخاطر ، وتبعجت المسائل بسبب كثير منها ، وغايتهم من ذلك المحافظة على سلامة الإعراب ، ولو أنهم فصلوا هذين المستويين : مستوى الشعر ومستوى النثر لكانت لكل مستوى منهما قوانينه الخاصة به التى لا يحتكم فيها إلى المستوى الآخر، وهذا لا يمنع أن تكون ثمة جهات شركة فى كثير من الظواهر .

على أنى أريد أن أستدل من هذه الظواهر السابقة على أن الشعراء كانوا ينطقون قوافى قصائدهم بما يتناسب مع المجرى الذى اختاروه لهذه القصائد رفعًا أو نصبًا أو جرًا ، ولا يتصور أن الشاعر كان فى القصيدة الواحدة يخالف بين حركات الروى رعاية للإعراب فقد رأينا اتساع التفسير النحوى لتلك الظواهر المتعددة مع أن بعض النحويين كان يشير إلى أن هذه الحركة أو تلك دعا إليها نظام القافية فحاول النحويون أن يجعلوها أيضًا من نظام الإعراب المطرد .

لم أتعرض حتى الآن لتلك الظاهرة التى تسمى « الإقواء » وهو « اختلاف المجرى بكسر وضم » — ويسميه بعضهم «الإكفاء» — كقول حسان بن ثابت:[٨٢]

لا عيب فى القوم من طول ومن عظم جسم البغال وأحلام العصافير
كأنهم قصب جوف أسافله مثقب نفخت فيه الأعاصير

وهذه ظاهرة فاشية فى الشعر القديم ، يقول أبو الحسن الأخفش : « قلت قصيدة إلا وفيها الإقواء »[٨٣] ويرى بعضهم أنه لا يقع فى شعر الفحول ؛ لأن صاحب كتاب طبقات فحول الشعراء يقول وهو بصدد الحديث عن الطبقة الأولى

(٨١) انظر هذه الشواهد فى سيبويه ٢/٨٩، ٩٠ وشرح المغنى ٣٠٥ والأشمونى ٣/ ٦٠ وشرح الشافية ٤٨٨
(٨٢) ديوانه صفحة ١٧٨ ، ١٧٩ .
(٨٣) الخصائص ١/ ٢٤٠ .

«ولم يقو من هذه الطبقة ولا من أشباههم إلا النابغة فى بيتين ، قوله :

أمن آل مية رائح أو مغتدى عجلان ذا زاد وغير مزودِ
زعم البوارح أن رحلتنا غدًا وبذاك خبرنا الغراب الأسود

وقوله :

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه فتناولته واتقتنا باليدِ
بمخضب رخص كأن بنانه عنم يكاد من اللطافة يعقد»[٨٤]

ويقول فى تعريفه : « والإقواء هو الإكفاء ، مهموز ، وهو أن يختلف إعراب القوافى ، فتكون قافية مرفوعة ، وأخرى مخفوضة أو منصوبة . وهو فى شعر الأعراب كثير ، ودون الفحول من الشعراء ، ولا يجوز لمولد ؛ لأنهم قد عرفوا عيبه، والبدوى لا يأبه له ، فهو أعذر » [٨٥] فابن سلام يؤكد أن الفحول من الشعراء لم يقووا وخاصة الطبقة الأولى منهم ، ولكننا نجد فى ديوان امرىء القيس فى قصيدته التى مطلعها :

لمن الديار غشيتها بسحام فعمايتين فهضب ذى أقدام

ورويها بنى مجراه على الكسر — قوله :

ومجدة نسَّأتها فتكمشتْ رتَكَ النعامة فى طريق حامِ
تخدى على العلات سام رأسها روعاء منسمها رسيم دام
جالت لتصرعنى فقلت لها اقصرى إنى امرؤ صرعى عليك حرام
فجزيت خير جزاء ناقة واحد ورجعت سالمة القرا بسلامِ
وكأنما بدر وصيل كتيفة وكأنما من عاقل أرمامِ[٨٦]

وهذه القصيدة رواية الأصمعى من نسخة الأعلم كما أشار محقق الديوان . ونجد أيضًا هذه الأبيات التى يمدح بها عوير بن شجنة بن عطارد ورهطه:

(٨٤) طبقات فحول الشعراء ١/ ٦٧ ، ٦٨ .
(٨٥) طبقات فحول الشعراء ١/ ٧١ .
(٨٦) الديوان : ١١٥ ، ١١٦ .

ألا إن قومًا كنتم أمس دونهم همُ منعوا جاراتكم آل غدران
عوير ومن مثل العوير ورهطه وأسعد فى ليل البلابل صفوان
ثياب بنى عوف طهارى نقية وأوجههم عند المشاهد غران
هم أبلغوا الحى المضلل أهلهم وساروا بهم بين العراق ونجران
فقد أصبحوا والله أصفاهمُ به أبرَّ بميثاق وأوفى بجيران [(٨٧)]

فهل هذا الشعر لم يبلغ ابن سلام ؟ أو أنه ليس من شعر امرىء القيس بل من المنحول عليه ؟ أو أن الرواة غيروا من هذا الشعر فصار به الإقواء بعد أن لم يكن ؟ وعلى كل حال لم ينكر ابن سلام ظاهرة الإقواء ،ولكنه قال فحسب : إن الفحول لم يقووا ، ويعنينا من تعريفه للإقواء أنه يطلقه على ما يسميه العروضيون « إسرافًا » أو « إصرافًا » ويعرفونه بأنه اختلاف المجرى بفتح وغيره ، فالفتح مع الضم مثل :

أريتك إن منعت كلام يحيى أتمنعنى على يحيى البكاءَ
ففى طرفى على يحيى سهاد وفى قلبى على يحيى البلاءَ

والفتح مع الكسر كقوله :

ألم ترنى رددت على ابن ليلى منيحته فعجلت الأداءَ
وقلت لشاته لما أتتنا رماك الله من شاة بداء

مع أن صاحب الموشح يقول : « ولا يكون النصب مع الجر ولا مع الرفع ، وإنما يجتمع الرفع والجر لقرب كل واحد منهما من صاحبه ، ولأن الواو تدغم فى الياء ، وأنهما يجوزان فى الردف فى قصيدة واحدة ، فلما قربت الواو من الياء هذا القرب أجازوها معها ، وهى مع ذلك عيب » [(٨٨)] وسواء اتفق مصطلح «الإقواء» مع « الإسراف » أم اختلف معه فإن الظاهرة التى تعنينا هنا هى اختلاف المجرى فى القصيدة الواحدة . هل كان الشعراء ينطقون وفقًا للإعراب فتختلف

(٨٧) الديوان : ٨٣ ، ٨٤ .
(٨٨) الموشح .

القوافى أو كانوا ينطقون وفقًا للنظام الشعرى ؟ إذا قلنا إن الشعراء كانوا ينطقون وفقًا للنظام الشعرى فإن العروضيين والنحويين يعدون ذلك خطأ منهم فى اللغة. وإذا قلنا إنهم كانوا ينطقون وفقًا للنظام النحوى فإن ذلك يعد منهم خطأ فى الشعر. ويبدو أن كثيرين قد استراحوا إلى خطأ الشعراء فى الشعر ، حتى لا تنكسر قوانين الإعراب ، وقد نسوا أن قوانين الشعر عند الشعراء لا تفترق عن قوانين اللغة ، وأنها جميعًا سليقة واحدة ، يصوغها الشاعر دون إهمال لبعض جزئياتها ، وليس هناك تفاضل بين أجزاء هذه « السليقة الشعرية » بل إن الشعراء عند التفصيل والتفضيل نراهم يفضلون الجانب الشعرى على ما سواه ، ولعل ما روى عن النابغة من أنه لم يأبه لما فى شعره من الإقواء حتى أسمعوه إياه فى غناء، لما قدم المدينة ، وأنهم قالوا للجارية : إذا صرت إلى القافية فرتلى ، فلما قالت : «الغراب الأسودو» و « باليدى » علم فانتبه ، ويقال: إنه غير البيت إلى :

وبذاك تنعاب الغراب الأسود (٨٩)

أقول لعل هذه القصة تكشف لنا أن النابغة كان ينشد شعره بما يقتضيه نظام الشعر ، ولذلك لم ينتبه إلى ما فيه من تخالف بين الضم والكسر حتى رتلت الجارية ومطلت الصوت ، والجارية ليست شاعرة ، ومن هنا نطقت بما أوحى إليها من طلبوا منها الغناء ، فنطقت وفق الإعراب . ولم يؤثر أن النابغة غير البيت الثانى « عنم يكاد من اللطافة يعقد » .

وفى بيت الفرزدق المشهور :

وعض زمان يا ابن مروان لم يدع من المال إلا مسحتا أو مجلفُ

الذى يقول عنه أبو عمرو بن العلاء : « لا أعرف له وجهًا ، وكان يونس لا يعرف له وجهًا » ويروى أنه قال ليونس : لعل الفرزدق قالها على النصب ولم يأبه. قال: لا. كان ينشدها على الرفع ، وأنشدنيها رؤبة بن العجاج على الرفع» (٩٠)

(٨٩) انظر القصة فى الموشح ٤٦ .

(٩٠) الموشح : ١٦٠ .

فيونس يؤكد أن الشاعر أنشدها هكذا ، وأن راويه من الشعراء أيضًا ينشدها هكذا، وعن هذا البيت يقول صاحب الشعر والشعراء : « إنه رفع آخر البيت ضرورة، وأتعب أهل الإعراب فى طلب العلة ، فقالوا وأكثروا ولم يأتوا فيه بشىء يرضى ، وَمَنْ ذَا يخفى عليه من أهل النظر أن كل ما أتوا به احتيال وتمويه[٩١]» ويبدو أن الفرزدق — وقد عاصر المد النحوى وهو يبسط سلطانه — كان متمردًا على هذه الفئة التى تتشكل بقوة وتتدخل فى عمل الشعراء الذى يتعلق بموهبتهم ولذلك قال قولته الشهيرة : « على أن أقول وعليكم أن تحتجوا » وقد روى ثعلب: « وأنشد للفرزدق :

يأيها المشتكى عُكْلاً وما جرَمَتْ على القبائل من قتل وإبآسُ
إنا كذلك إذ كانت همرَّجةٌ نسبى ونقتل حتى يُسْلِمَ الناس

قال : قلت له : لم قلت « من قتل وإبآس » (أى برفع إبآس وهى معطوفة على قتل المجرورة) فقال : ويحك ! فكيف أصنع وقد قلت : « حتى يسلم الناس» (أى برفع الناس) . قال : قلت : فبم رفعته ؟ قال : بما يسوؤك وينوؤك» [٩٢] فهذان البيتان يمكن أن يكون فيهما إقواء ، وهو جائز ، وإن كان معيبًا، غير أن الشاعر لا يرضى أن يستخدم ما رخص فيه له ، ويحرص على تناسق أواخر أبياته ولا يعنيه بم يكون رفعه أو نصبه بل يعنيه تناسق الشعر وتساوق القوافى .

هذه القصة وأمثالها — إذا صدقت وهى عندى صادقة — تؤكد لنا أن الشعراء — أو بعضهم على الأقل — كان همهم الأول هو المحافظة على حكم الشعر ، ولم يكونوا يأبهون بما يسميه العروضيون فيما بعد إقواء .

وقد كان بعض النحويين يؤمنون بما أحاول تأكيده وهو أن الشعراء كانوا ينطقون وفق نظام القافية « فقد صرح ابن هشام بأن من جملة المواضع التي يقدر فيها الإعراب ما اشتغل آخره بحركة القافية ، ومقتضاه أن كلمة الروى تحرك

---

(٩١) الشعر والشعراء ١/٨٩ .
(٩٢) مجالس ثعلب : ٥٠ .

بحركة القافية ، وتقدر فيها الحركة التى هى مقتضى العامل للتعذر لاشتغال المحل بحركة القافية » (٩٣) وهذا واضح الدلالة فى حسم القضية ،وهى وسيلة نحوية كبرى تحتوى كل هذه الظواهر المختلفة ، ولا تتعارض مع منهج النحويين العرب، ولو أن النحويين جميعًا فعلو ذلك لحلت مشكلات كثيرة وزعت جهدهم واقتضتهم كثيرًا من العنت والعناء فى التأويل . لقد كان لدى النحويين إحساس واضح بضرورة الفصل بين الشعر والنثر ، ولكنهم كانوا من جانب آخر يعتقدون بتوحد القواعد اللغوية ، وهذا هو الذى جلب كل هذه المشكلات .

لقد استغل كل من الأستاذ إبراهيم مصطفى والدكتور إبراهيم أنيس ما سماه النحويون والعروضيون إقواء لإثبات قضيته التى تبناها ودافع عنها . أما الأستاذ إبراهيم مصطفى فإنه كان يرى أن الضمة علم الإسناد ، وأن الكسرة علم الإضافة وأن الفتحة هى الحركة الخفيفة المستحبة عند العرب ، وليست علمًا على إعراب ، ومن هنا احتفل بالشواهد الشعرية التى تعينه على دعواه وذكر طائفة منها ، وقال: «هذه أمثلتهم هنا . فقد رأيت أن العرب تحرص على الضمة والكسرة ، تلتزمهما وتهجر من أجلهما تماثل القافية وما فيه من انسجام ، وإذا بدأ الشاعر قصيدته بالفتحة وبنى عليها قافيته ، ثم جاء داعى الضمة أو الكسرة استجاب له ولم يبال القافية ، والأعشى بنى على الفتح قصيدته التى مطلعها :

رحلتْ سميَّة غُدوةً أجمالَها غَضْبَى عليك فما تَقُول بَدالَها

ثم قال:

هذا النهار بدا لها من همها ما بالها بالليل زال زوالُها

أما أن تكون القافية رفعًا أو جرا ثم يدعو إلى النصب داع فإن الشاعر لا يستجيب له ، بل يمضى فى قافيته ، ملتزمًا ما ينبغي لها من تماثل وانسجام » (٩٤) ولذلك اهتم اهتمامًا كبيرًا بما أثير حول بيت الفرزدق الشهير « وعض زمان . . . » لأن داعى

---

(٩٣) حاشية الدمنهورى على متن الكافى ١٠١ .

(٩٤) إحياء النحو ٩٣ .

النصب عرض للشاعر فلم يستجب له وعدل عنه إلى الرفع فى « أو مجلف » وقال عن النحويين الذين احتالوا لتوجيه هذا البيت : « إنهم قدروا النصب إعرابًا ورأوا الشاعر قد انصرف عنه إلى الرفع » ويقول : « وأنت تعلم حرص العرب على الإعراب ، ودقة حسهم به وتأديبهم عليه . وتعلم طبيعة الشعر العربى وما فيه من قافية ، وما للقافية من أحكام وأن التماثل والانسجام من أجلى صفاته وأدق خصائصه ، فلما تعارضت حركة الإعراب وحركة القافية استجاب العربى لما هو أولى أن يمثل معناه ويصور مراده ، ولما هو ألصق بطبعه وأدخل فى عربيته وهو الإعراب » (٩٥) .

ولا يستطيع منصف أن ينكر على الأستاذ إبراهيم مصطفى حماسته لدعواه، وذكاءه فى عرض قضيته ، والتدليل عليها ، ولكن القصة التى استدل بها على إثبات مراده قد رأينا أنها دليل على أن الشعراء ينطقون وفقًا لما يتطابق مع القوافى لا لما يقتضيه الإعراب . وإذا كانت الفتحة ليست إعرابًا ولا دليلاً عليه بل الضمة والكسرة فقط عنده هما علما الإعراب ، فلابد أن يكون العدول إلى « الضمة » ، لمعنى مطلوب وقصد مراد ، ولا يكون العدول إليها خاليًا من دلالة الإعراب بل لمجرد توافق القوافى ، والفرزدق عندما عدل عن النصب إلى الرفع لم يكن له ما يسوغه إلا تماثل القوافى فحسب ، وهذا البيت الذى يرى فيه الأستاذ إبراهيم مصطفى دليلاً له ، قد يتحول إلى أن يكون دليلاً ضد دعواه ؛ لأن الضمة التى عدل إليها الشاعر إعراب عنده وليست دالة على إعراب فى البيت ، بل الدال على الإعراب هو النصب الذى تركه الشاعر من أجل القافية ، وإذا كان سيبويه يجيز للشاعر أن يحذف حركة الإعراب عند الضرورة (٩٦) اعتمادًا على قرائن فى الكلام وملابسات فى السياق تعين على كشف المراد ، فلا يصح لنا أن نضيق ما وسعوا .
وأخيرًا نجد أن الأستاذ إبراهيم مصطفى قصر استدلاله بمسألة علم القافية على

---

(٩٥) السابق ٩٥ ، ٩٦ .
(٩٦) انظر شرح ديوان الحماسة للمرزوقى ٢٢٦ .

الشواهد المشهورة التى أوردها العروضيون للإقواء ، وقد أشرت إلى عدد كبير منها، وهناك غيرها كثير [٩٧]، اعتقادًا منه أن هذه فحسب هى الظاهرة التى يتعارض فيها نظام القافية مع نظام الإعراب ، ولكن ما أوردته فى هذا البحث كله مما لم يعده النحويون إقواء يعد داخلاً فى هذه القضية ، ولكن النحاة ستروا عليه بتفسيرهم النحوى له .

وأما الدكتور إبراهيم أنيس فإنه أراد أن يدلل على صحة رأيه الذى يراه فى الإعراب ، وهو أن الإعراب قصة اختلقها النحويون وألبسوها اللغة قسرًا وألزموا به الناس جميعًا شعراء وغير شعراء ، ولذلك يرى فى ظاهرة الإقواء دليلاً على دعواه، ويؤكد أن الشعراء كانوا ينطقون وفقًا لنظام القافية ،وفى هذا ما يؤكد — من وجهة نظره — أن الإعراب لا داعى له ولذلك عاب على النحويين أنهم يخطئون الشعراء ويعجب لهم كيف أمكن أن ينسبوا الخطأ لبعض الفحول من شعراء الجاهلية كالنابغة وبشر ابن أبى خازم وحسان بن ثابت ثم يقول : « وهكذا نراهم لم يتورعوا عن نسبة الخطأ الإعرابى لفحول الشعراء الجاهليين ، ثم دان لهم الكتاب والشعراء فى العصور الإسلامية وراعوا فى إنتاجهم أصول النحاة يلتزمونها ولا يحيدون عنها حذر نقدهم وتشنيعهم ؛ لأنهم كانوا نقاد تلك العصور والساهرين على ما أسسوا من نظام إعرابى استمسك به الناس وعدوه الفصاحة كل الفصاحة» [٩٨].

ولا أريد أن أناقش رأى الدكتور إبراهيم أنيس فى الإعراب ؛ لأنى ناقشته فى موضع آخر [٩٩] كما ناقشه آخرون قبلى . وإنى لأنكر معه أن يُخطَّأ الشعراء أصحاب اللغة ، ولكنى لا أستدل معه على أن هذه الظاهرة تؤدى إلى الاعتقاد بأن الإعراب كان أمرًا مصنوعًا ثم مفروضًا على الناس جميعًا بسلاح الخوف والرهبة ؛ لأن هذه الشواهد إذا قيست بما اطرد فيه الإعراب كانت هى الشذوذ الذى يؤكد القاعدة ؛ لأن الكثير من الشعراء لم يكونوا يقوون ، وكل ما ورد فى شعر النابغة فهو بيتان فى قصيدة واحدة من شعره ، وكل ما ورد من الإقواء فى شعر امرىء

---

(٩٧) انظر نماذج لذلك غير ما ذكرت فى المفضليات ١٣٧، ٢٧٥، ٣٣٧ والأصمعيات :١٩، ٢٧، ١٠٩، ١٢٣، ٢١٨ وديوان امرىء القيس : ٣٤٤ .

(٩٨) من أسرار اللغة : ١٨٦ (ط . ثالثة ١٩٦٦م) .

(٩٩) انظر كتابى : العلامة الإعرابية فى الجملة ٢٦٤ وما بعدها (مطبوعات جامعة الكويت ١٩٨٤) وانظر أيضًا فصول فى فقه العربية للدكتور رمضان عبد التواب ٣٦٩ و ٣٩٥ .

القيس فهو مرتان فى قصيدتين ومرة ثالثة فى مقطوعة وضعها المحقق فى المنحول عليه على أنى أرى أن إحدى هذه المرات الثلاث يمكن أن تنشد قصيدتها بتقييد القافية وعدم إطلاقها وهى القصيدة التى مطلعها :

ألا إن قومًا كنتم أمس دونهم هم منعوا جاراتكم آل غدران

فبدلاً من كسر النون فى القافية يمكن أن تسكن ، وبهذا تكون هذه صورة رابعة لبحر الطويل(١٠٠) ولعل العروضيين هم الذين أطلقوا روى هذه القصيدة حتى تصبح منتمية إلى صورة الضرب الصحيح ، ولأن صورة « مفاعيلْ » بسكون اللام لم ترد فى نظام الخليل ، وهى ما يمكن أن تكون هذه القصيدة ممثلة له ، ولعل هناك قصائد أخر فعل بها العروضيون ذاك .

إننى أؤكد مع الدكتور إبراهيم أنيس أن الشعراء كانوا ينطقون وفقًا لنظام القافية ، ولكن هذا النطق بهذه الطريقة لم يكن استهانة بالإعراب ولم يكن دليلاً على فقدان أهميته ، بل قد يكون دليلاً على عكس ما أراد ؛ لأنه برغم كثرته التي حدثنا عنها الأخفش قليل جدا بالقياس إلى المطرد من الشعر .

لكن ، هل يمكن أن يعد الإقواء من اللحن ؟ إن بعض الباحثين يعدونه كذلك . يقول الدكتور رمضان عبد التواب : « ويمكننا أن نعد من اللحن كذلك ما يسمى لدى العروضيين بالإقواء . والإقواء فى رأى اللغويين المحدثين ليس فى الحقيقة من الخطأ الموسيقى كما يريد أصحاب العروض أن يحملونا على هذا الفهم، بل هو فى الواقع خطأ نحوى » (١٠١) ويؤكد هذا مرة أخرى قائلاً : « إن ما يسمى بالإقواء فى الشعر ليس إلا خطأ فى قواعد النحو يقع فيه الشاعر لكى يحتفظ بموسيقى القافية فى شعره ، وإن كان بعض النقاد القدماء يرون أن الشاعر كان يخالف موسيقى القافية لكى يصحح النحو » (١٠٢) ورأى الدكتور رمضان عبد التواب مبنى على وجهة نظره أن اللغة العربية المشتركة

(١٠٠) رأيت فيما بعد القاضى أبا يعلى التنوخى يقول بهذا الرأى فى كتابه « القوافى » ١٢٠ (تحقيق د. عونى عبد الرءوف ــ مكتبة الخاجى ١٩٧٥م) .

(١٠١) فصول فى فقه العربية ٩١ . (الطبعة الثانية ١٩٨٣م) .

(١٠٢) السابق : ١٦٦ .

ليست لغة سليقة لكل العرب ومن هنا وقع اللحن فى كلامهم ، وهذا الرأى صحيح تماما فيما يتعلق باللغة المشتركة بعد الإسلام ، أما فى العصر الجاهلى فلعل مسألة اللحن لم تكن بتلك الصورة التى ظهرت عليها بعد الإسلام ، ثم إن الاحتجاج على هذه الظاهرة يأتى معظمه من الشعر ، والشعر لا تثبت به مثل موافقة ولا مخالفة كما يقول ابن جنى . والدكتور رمضان من الداعين إلى فصل الشعر عن النثر حيث يقول : «إن الشعر بما فيه من قيود الوزن والقافية قد تمتنع فيه أشياء تجوز فى النثر ، كما قد تؤدى ضرورة الوزن فى بعض الأحيان إلى ابتداع نوع من الأسلوب الذى لم يألفه النثر ، بل ربما قادت تلك الضرورة إلى توليد الصيغ والألفاظ فى أحيان أخرى»[١٠٣] وهذا كلام صحيح كل الصحة ، ولا يستطيع باحث منصف أن يختلف معه فى تفصيلاته ، ولذلك أرى أن مسألة الإقواء فى الشعر يمكن ألا يستدل بها فى هذا الغرض . وهناك مسألة أخرى وهى أن مخالفات الإقواء ليست مما تختلف فيه اللهجات العربية حتى لا تكون سليقة للشاعر ، فالنابغة عندما يقول مثلاً :

وبذاك خبرنا الغراب الأسود

بجر « الأسود » من أجل القافية ليس لاحنًا بسبب استخدامه اللغة المشتركة لأن مطابقة النعت للمنعوت فى لهجته الخاصة وفى لغته المشتركة غير مختلفة ، ونستطيع أن نستخرج من ديوانه مئات النعوت المطابقة فى الإعراب للمنعوت فى القافية وغيرها ، ويمكن أن يعد لاحنًا إذا حاول فى اللغة المشتركة شيئًا ليس من لهجته الخاصة ، أو لو كان هذا المثال هو الوحيد لهذه الحالة . على أنه — فى كل حال — ليس من حق اللغويين أن يخطئوا صاحب اللغة المدروسة إذا كان هذا الأخير ممثلاً لها ، بل عليهم فحسب أن يصفوا ما يقول وصفًا لغويا دقيقًا وأن يصنفوه تصنيفًا دقيقًا كذلك .

لقد نقل لنا الدكتور رمضان عبد التواب عبارة أستاذه « شبيتا لر » المهمة التى تقرر « أنه من أهم الواجبات فصل الشعر عن النثر عند التحدث عن بناء الجملة ووضع قواعد لنظامها ؛ لأنه مادامت أية ظاهرة نحوية معينة لا تعرف إلا فى الشعر

(١٠٣) السابق : ١٥٧

فإنها لا تصلح ظاهرة عامة تنطبق على النثر كذلك ، غير أن هناك صعوبة معينة وهى أن بعض التعبيرات الشعرية قد انتقلت إلى النثر كذلك ولا يمكن الفصل الحاد بين الشعر والنثر فى ذلك » [١٠٤] .

وإننا حتى الآن لم نقم بهذه المهمة ، ولم نحاول هذه المحاولة ، وعندما ننجح فى هذا الفصل بين هذين المستويين يمكننا إذن أن نفسر الظواهر اللغوية الواردة فى الشعر فى ضوء الشعر نفسه بناء على أن قواعد أى مستوى لغوى لا تفرض عليه من خارجه بل تنبع منه وحده ، وليست المحاولات والبحوث القليلة التى قدمت فى هذا المجال إلا طرقات على أبواب هذه القضية الملحة .

* * *

(١٠٤) السابق : ١٥٧ .

المبحث الثانى

الجانب العروضى

عند حازم القرطاجنى

كتاب « الجانب العروضى عند حازم القرطاجنى فى منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ دراسة مقارنة » ، للدكتور أحمد فوزى الهيب ، كتاب خصصه صاحبه لتناول جانب واحد من كتاب يدرس جوانب متكاملة فى صناعة الشعر ونقده على الوجه الذى يراه مؤلفه فى عصره ، أو يرمى إليه ، من حيث مبناه ومعناه . ويعد الجزء الذى بقى منه كاشفا عن تميز صاحبه وعمق بحثه ، ويغرى كثير من وجهات نظره بالمتابعة والدرس وإعادة الكشف. وكتاب الدكتور فوزى الهيب ـ على صغره (٧٤ صفحة) ـ يثير عددا من القضايا التى يعوزها بحث واسع مستفيض .

وإذا كان صاحبه قد آثر الدخول المباشر فيما ندب نفسه له دون أن يبين لنا السبب الذى دعاه إلى دراسة هذاالموضوع ، أو الفائدة التى تعود على قارئيه من ورائه مكتفيا بمقدمة مكرورة عن حياة صاحب الكتاب المدروس ، وهو حازم القرطاجنى (٦٠٨ ـ ٦٨٤ هـ) وشعره ، وآثاره النحوية والبلاغية والنقدية ، ومحددا مجال عمله بالوصف المجرد وتبيان ما لحازم وماعليه بحياد « ومن غير أن يميل إلى أحد أو أن يتعصب له » فى مقارنة خاطفة ببعض دارسى العروض على نهج الخليل بن أحمد وطريقته ـ إذا كان ذلك كذلك ؛ فإن هناك عددا من المسائل كان يجب أن تثار حول هذا العمل الذى يقول عنه صاحبه (ص ٩): « ونرجو فى دراستنا المتواضعة هذه أن نكون قد أضفنا شيئا ما إلى المكتبة الأدبية العربية » .

وعلم العروض من العلوم الصعبة التى تعتاص على كثيرين ، وتحتاج إلى مرانة كثيرة ، ودربة متصلة . والعناية به تحتاج إلى تضافر علوم العربية المختلفة التي تعين على ضبط النص الشعرى ، والشعر هو فن العربية القديم المتجدد . وبين علم العروض وعلوم العربية الأخرى تعاون متبادل ، وجدل حيّ فعّال ؛ ومن هنا كانت إجادة العروض متضمنة لإجادة كثير من علوم العربية . وقد ظل العروض العربىّ ميزانًا للشعر، حتى يوم الناس هذا ، منذ استكشف أسسه عالم العربية الفذ الخليل بن أحمد ، واستخلص قوانينه .

وقد كان علماء العربية يتعهّدونه من حين إلى آخر شرحا وبسطا لغوامضه، أو اختصارا ونظما لمسائله، أو تنبيهًا إلى أهميته والحاجة إليه؛ فبعد الخليل بن أحمد ألف فيه الأخفش الأوسط (ت ٢١٥ هـ) مستدركا على الخليل، وبعده أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (ت ٢٨٥) وابن كيسان (ت ٣١٠) وابن السراج (ت ٣١٦) وابن عبد ربه (ت ٣٢٨) والزجاجى (ت ٣٤٠) والصاحب بن عباد (ت : ٣٨٥) وأبو الفتح ابن جنى (ت ٣٩٢) والجوهرى (ت ٤٠٠) تقريبًا) والخطيب التبريزى (ت ٥٠٢) والزمخشرى (ت ٥٣٨) وابن الحاجب (ت ٦٤٦) وبين هؤلاء وبعدهم كثيرون.

وكان بعض القدماء يعد العروض مما اختصت به العرب ، من هؤلاء ابن فارس الذى يقول فى كتابه الصاحبى (ص ٧٧) : « ثم العرب العروض التى هى ميزان الشعر ، وبها يعرف صحيحه من سقيمه . ومن عرف دقائقه وأسراره وخفاياه ؛ علم أنه يرُبى على جميع ما يتبجح به هؤلاء الذين ينتحلون معرفة حقائق الأشياء من الأعداد والخطوط التى لا أعرف لها فائدة » . وكان ابن فارس قد ذهب من قبل إلى أن العرب كانوا فى جاهليتهم قبل كشف الخليل يعرفون العروض بوصفه علمًا ضمن ما يعرفون من علوم ، فقال (ص ١٣ ، ١٤) : «وأما العروض فمن الدليل على أنه كان متعارفا معلومًا اتفاق أهل العلم على أن المشركين لما سمعوا القرآن ؛ قالوا — أو من قال منهم — : إنه شعر . فقال الوليد بن المغيرة منكرا عليهم : لقد عرضت ما يقرؤه محمد على أقراء الشعر ،

هزجه ورجزه كذا وكذا ، فلم أره يشبه شيئا من ذلك » ويعقب ابن فارس مستنتجا: «أفيقول الوليد هذا هو وهو لا يعرف بحور الشعر !» . ولا شك أن العرب كانوا يعرفون أوزان الشعر ممارسة واستعمالا ، وأما دعوى ابن فارس أنهم كانوا يعرفون العروض بوصفه علما له أصوله وقواعده فدعوى باعثها إكبار هذا العلم والاهتمام به ، وإكبار العرب أيضا حتى إنه اعتقد أنهم كانوا يعرفون علوم العربية بمصطلحاتها الخاصة بها .

ولقد ظهر فى السنوات الأخيرة اهتمام كبير بعلم العروض . تمثل هذا الاهتمام فى نشر عدد كبير من مؤلفات القدماء بعد تحقيقها تحقيقًا علميا ، وتمثل كذلك فى التأليف الحديث فيه ومحاولة كشف قيمته الإيقاعية وتأثيره على بنية الشعر ، أو استكشاف أصول جديدة لتالى النغم فيه سواء أكانت منطلقة من عمل الخليل أو موازية له ، وسمّاه بعضهم « موسيقى الشعر » مبتعدين عن المصطلح القديم « علم العروض » ، وتمثل كذلك فى اهتمام نقاد الشعر به بوصفه مقوما مهما من مقومات الشعر ، وأخيرا تمثل فى محاولة بعض الباحثين استخلاص رأى بعض العلماء القدامى الذين لم يؤلفوا فى العروض أو ضاعت مؤلفاتهم فيه ضمن ما ضاع من تراث ، ونشر هذه الآراء فى كتب مستقلة ، ومن ذلك ما فعله الدكتور محمد الطويل مع أبى العلاء المعرّى ؛ إذ جمع آراءه فى العروض والقافية المبثوثة فى بعض كتبه فى مؤلف واحد سمّاه « العروض والقافية عند أبى العلاء المعرّى » وكما فعل هنا الدكتور أحمد فوزى الهيب مع حازم القرطاجنى إذ استخلص آراءه فى العروض من كتابه « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » .

ومن الملاحظ أن هذا النشاط العروضى قد تزايد بعد استقرار ظاهرة الشعر الحر الذى خرج على نظام الشعر العربى الموروث كما قعّدت له كتب العروض وكأن هذا الصنيع من قبل الباحثين ردّ تلقائى عفوى غير مقصود على شيوع الشعر الحر ، ودعوة عملية إلى العودة إلى نظام الشعر العربى بعد أن بدأت ثمار الشعر الحر فى الظهور ، تلك الثمار التى تتجلى فى نشوء جيل من الشباب لم تتلق آذانه موسيقى الشعر العربى ، وتلقت فحسب هذا التجديد الحر فى نظام القصيدة

الموسيقى ، فلم تستطع — لعدم اطراد النظام العروضى للشعر الحر ، ولتخليه عن كثير من أوزان الشعر العربى — أن تستوعب نظامها ؛ ولذلك فقدت القدرة على النسج على المنوال القديم والجديد معا، وقلّ لهذا المبدعون ، وكادت ملكة الشعر تختفى ، واختل الطبع ، وهجمت العجمة على الألسنة ، وهان الشعر على الناس.

وقد صور حازم القرطاجنى شيئا شبيها بهذا فى نص له فريد ، وكأنه يصف حال عصرنا — مع اختلاف مظهر الشكوى وبواعثها بطبيعة الحال — يقول حازم (المنهاج ١٢٤) : « وإنّما هان الشعر على الناس هذا الهون ؛ لعجمة ألسنتهم ، واختلال طباعهم ، فغابت عنهم أسرار الكلام وبدائعه المحركة جملةً ، فصرفوا النقص إلى الصنعة . والنقص بالحقيقة راجع إليهم وموجود فيهم . ولأن طرق الكلام اشتبهت عليهم أيضا ، فرأوا أخسّاء العالم قد تحرّفوا باعتفاء الناس واسترفاد سواسية السوق بكلام صوروه فى صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة ، من غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التى بها يتقومّ الشعر . وكأن منزلة الكلام الذى ليس فيه إلا الوزن خاصة ، من الشعر الحقيقى منزلة الحصير المنسوج من البردى وما جرى مجراه من الحلّة المنسوجة من الذهب والحرير ، لم يشتركا إلا فى النسج كما لم يشترك الكلامان إلا فى الوزن » . ويضيف القرطاجنى ما يكشف اختلاط القيم لفقدان القدرة على التمييز « ولكثرة القائلين المغالطين فى دعوى النظم وقلة العارفين بصحة دعواهم من بطلانها ، لم يفرق الناس بين المسيء المسفّ إلى الاسترفاد بما يحدثه ، وبين المحسن المرتفع عن الاسترفاد بالشعر ، فجعلوا قيمتهما متساوية . بل ربما نسبوا إلى المسيء إحسان المحسن . فصارت نفوس العارفين بهذه الصنعة بعض المعرفة أيضا تستقذر التحلى بهذه الصناعة ؛ إذ نجّسها هؤلاء الأخسّاء ، واشتبه على الناس أمرهم وأمر أضدادهم ، فأجروهم مجرى واحدا من الاستهانة بهم ؛ فالمعرّة — لا شك — منسحبة على الرفيع فى هذه الصنعة بسبب الوضيع ، فلذلك هجرها الناس ، وحقها أن تهجر » .

وإذا كانت شكوى حازم القرطاجنى من اشتباه الشعر الجيد بالشعر الردىء مع اتفاق النوعين فى الوزن والقافية ؛ فإن شكوانا الآن قد زادت على شكواه فقدان الوزن نفسه عند بعض (الشعراء) وضعف تمييزهم بين الصحيح والسقيم ، وبدعوى الحداثة ارتكبت مفاسد كثيرة فى هذا الباب .

من هنا تكون العودة إلى الدرس العروضى والبحث فيه ضرورة لازمة ؛ إذ تعمل على تنبيه الأذهان ولفت الانتباه إلى مقوّم مهم من مقومات الشعر ، وأساس ضرورى من أسس بنائه وهو (الوزن) فإن الأوزان مما يتقوم به الشعر ، ويعد من جملة جوهره ــ كما يقول حازم القرطاجنى ــ (ص ٢٦٣) .

وقد تناول حازم القرطاجنى فى كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) الإبانة عن أنماط الأوزان فى التناسب ، والتنبيه على كيفيات مبانى الكلام وعلى القوافى وما يليق بكلّ وزن منها من الأغراض ، والإشارة إلى طرف من أحوال القوافى وكيفية بناء الكلام عليها ، وما تعتبر به أحوال النظم فى جميع ذلك من جيث يكون ملائما للنفوس أو منافرًا لها (ص ٢٢٦) . تناول حازم كل هذا فى المنهج الثانى من القسم الذى خصصه لدراسة النظم وما تعرف به أحواله من حيث يكون ملائما للنفوس أو منافرا لها من قوانين البلاغة (ص ١٩٩) . والنظم عنده هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية (ص ٣٦٤) . فلم يكن غرضه الأساسىّ هنا شرح قوانين علم العروض وتفصيل مسائله من أجل التعليم ، بل كان غرضه الإشارة إلى أنماط الأوزان بهدف بيان طرق استعمالها فى الشعر ، ولذلك اتجه إلى (القوانين الكلية) التى يستخلصها لغرضه، وكان هذا دأبه فى كل ما يحتاج إلى إطالة يقول (ص ٢٥٣) : «وكل ما أدّى إلى ذلك (أى الإطالة) فإنما أشرنا إليه بقوانين كلية يَعْرِف بها أحوال الجزئيات مَنْ كانت له معرفة بكيفية الانتقالات من الحكم فى بعض الأشياء إلى الحكم به فى بعض » وقد حفلت هذه الإشارات بوجهة نظره الخاصة فى بعض المسائل سواء أكانت فى نظرته إلى بعض الأسس التى ينبنى عليها علم العروض أم فى المصطلحات المستخدمة فى هذا المجال .

لقد كان حازم القرطاجنى مهتما ببيان أثر الأوزان فى نظم الشعر ، وما يحدثه الوزن فى نفس المتلقى ؛ لأن الغرض من الصناعتين (الشعر والخطابة) عنده واحد ، وهو إعمال الحيلة فى إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه (ص ٣٦١) وقد حاول فى أكثر من موضع أن يشرح هذا الغرض ، يقول مثلا (ص ١٢٢ ، ١٢٣) : « ولشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختص كلامها بأشياء لا توجد فى غيره من ألسن الأمم . فمن ذلك تماثل المقاطع فى الأسجاع والقوافى ؛ لأن فى ذلك مناسبة زائدة ، ومن ذلك اختلاف مجارى الأواخر ، واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها ، ونياطتهم حرف الترنم بنهايات الصنف الكثير المواقف فى الكلام منها ؛ لأن فى ذلك تحسينا للكلم بجريان الصوت فى نهايتها ، ولأن للنفس فى النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجارى إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستجدادًا لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال، ولها فى حسن اطراده فى جميع المجارى على قوانين محفوظة قد قسمت المعانى فيها على المجارى أحسن قسمة تأثر من جهتى التعجيب والاستلذاذ للقسمة البديعة والوضع المتناسب العجيب . فكان تأثير المجارى المتنوعة وما يتبعها من الحروف المصوتة من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس، وخصوصا فى قوافى التى استقصت فيها العرب كل هيئة تستحسن من اقترانات بعض الحركات والسكنات والحروف المتماثلة المصوتة وغير المصوتة ببعض ، وما تتنوع إليه تلك الاقترانات من ضروب الترتيب . فهذه فضيلة مختصة بلسان العرب. ولهذا قال أبو نصر : إن الألسن العجمية متى وجد فيها شعر مقفى فإنما يرومون أن يحتذوا فيه حذو العرب . وليس ذلك موجودا فى أشعارهم القديمة » .

إن ما يقوله حازم القرطاجنى هنا يتفق معه ما يقوله بعض البنيويين المعاصرين وهو سابق عليهم بمئات السنين ، إن ما يقوله يورى لوتمان عن الوزن والقافية ومستويات التحليل البنيوى للنص الشعرى (يرجى مراجعة : « دراسة يورى لوتمان البنيوية للشعر » الفكر العربى العدد ٢٥ ص ١٥١ ، ١٥٢) وما يقوله جان كوهن (بناء لغة الشعر ١٢٠) : « إذن ماذا يفعل الشاعر ! إنه من خلال القافية والترصيع

اللذين يشكلان وسيلتين رئيستين فى الشعر التقليدى ينزع إلى أن يحدّ من الفروق فالصوت يستخدم باعتباره وحدة مميّزة ولكن على العكس ، باعتباره ــ إذا استطعنا أن نقول ذلك ــ « وحدة مشوشة » ويبدو إذن أنه يهدف إلى « مضايقة » وظيفة الوسيلة اللغوية ، كما لو أنه يريد أن يخلط ما ينبغى أن يكون مميزا » أقول : إن ما يقوله لوتمان وجان كوهن وغيرهما يدعونا إلى مقارنة ما يقولون بما قاله من قبلُ حازم القرطاجنى مع اختلاف المنطلقات بطبيعة الحال ، ولكن اتفاق الغاية قد يؤدى إلى تحليل متقارب على كل حال ، وهذه بالطبع قضية أخرى .

وقد ألح القرطاجنى على تأثير الشعر فى النفوس بما يسلكه من نظم وتأليف واختيار للأوزان والقوفى . ولذلك كان على من يتصدى للجانب العروضى عنده أن يضع نصب عينيه غرضه من هذا حتى لا يبدو كلامه عن العروض وكأنه قصد به التعليم أو شرح أنماط الأوزان مجردة .

ولا يصح فى التناول العلمىّ أن نجرد الكلام من الغرض الذى ساقه له صاحبه فالقرطاجنى يتحدث عن العروض بوصفه جزءا مهما من مقومات الشعر، ولذلك يقتنصه فى حالة عمل حيّ ولا يتناوله بكلام مطلق؛ ومن هنا كانت مصطلحاته التى استخدمها خاصة به ؛ لأنه يريد أن يكشف بها التناسب ، ومعرفة طرق التناسب عنده ليست من قبَل علم العروض وإنّما من قِبَل ما يحدده بقوله (ص٢٢٦) : « ومعرفة طرق التناسب فى المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشىء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلّى فى ذلك وهو علم البلاغة الذى تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع ، فيعرف حال ما خفيت به طرق الاعتبارات من ذلك بحال ما وضحت فيه طرق الاعتبار ، وتوجد طرقهم فى جميع ذلك تترامى إلى جهة واحدة من اعتماد ما يلائم واجتناب ما ينافر » لقد كان حازم يريد بيان وظيفة الوزن فى الشعر ، وليس هذا من غرض العروضيين .

ولأن غرض حازم القرطاجنى لم يكن تعليميا ، بل كان تفسيريا ؛ تحرر من كل ما هو معيارىّ تعليمى ، فتحرر من الالتزام بالتفعيلات على النحو الذى قدمه العروضيون ، وتمثل ذلك فى جعله (الخبب) جاريا على تفعيلة ابتدعها هو

وليست فى تفعيلات العروضيين هى (متفاعلتنْ) التى لم يقل بها أحد منهم . و(متفاعلتن) هى (فَعِلن) مكررة مرتين . وتمثل ذلك فيما سمّاه « الأرجل » بدلا من الأسباب والأوتاد ، مع أنه لم ينف السبب والوتد ولم يترك استعمالهما، وما سّماه الأقطار (القطر الأصغر = السبب الثقيل وهو ما تكون من متحركين، والقطر الأوسط ويتألف من ثلاثة متحركات ، والقطر الأكبر ويتألف من أربع متحرّكات) والأساس الذى اعتمد عليه أنه « لا تشاح فى الألفاظ ، كما أنه لا حرج على من عدل عما تقتضيه تلك الأسامى فى المسميات إذا أراد الإفصاح عن جهات مشابهاتها لما نقلت إليه التسمية والتمثيل الصحيح فى ذلك » (ص ٢٥٢) وما أشبه كلام حازم القرطاجنى هنا بما يقوله أبو الفتح عثمان بن جنى فى الخصائص (١/ ١٨٩) : إن « للإنسان أن يرتجل من المذاهب ما يدعو إليه القياس، مالم يلو بنص أو ينتهك حرمة الشرع » ويضيف بعد ذلك قائلا عن النحو: « إنما هو علم منتزع من استقراء هذه اللغة ، فكل من فُرِقَ له عن علّة صحيحة ، وطريق نهجه ، كان خليل نفسه وأبا عمرو فكره » وقد اجتهد حازم فى هذا الباب لأداء مهمة يراها فكان بذلك خليل نفسه .

وقد تمثل تحرره وعدم التزامه بالنهج التعليمى فى عدم اهتمامه بالدوائر العروضية ، وقد عرض لهذه المسألة عند اعتراضه على وقوع القطع (وهو حذف الساكن الأخير فيما آخره وتد مجموع وإسكان ما قبله ، فتتحول فاعلن مثلا إلى فاعلْ ، فى حشو الخبب ، والحشو هو ما عدا ما يقابل التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول المسماة بالعروض وما يقابل التفعيلة الأخيرة من الشطر الثانى المسماة بالضرب) وحجته فى ذلك أن القطع فى الأوتاد إنما قصد به تنويع الضروب ، يقول (ص ٢٢٩ ، ٢٣٠) : «ولا يلتزم خبن ولا يجوز قطع إلا فى عروض أو ضرب ، وإنما حملهم على هذا حرصهم على أن يجعلوا الخبب يساوق فى ترتيب حركاته وسكناته المتقارب فيكون نظام كل واحد منهما إذا وضعت له أشكال فى الخط أو تصور فى الذهن ، ثم تأخرت عن مبدأ ذلك النظام إلى أول جزء يلى الجزء الأول الذى هو مبدأ النظام ، فبدأت بأول الجزء الثانى واستمررت على جميع النظام ووصلت بآخره الجزء الذى فاتك منه أولا ، حصلت بذلك بنية الوزن

الآخر وهيأته . فيجعل العروضيّون أحد العروضَيْن بذلك منفكا عن الآخر . وهذا من الأعراض الواقعة فى الأوزان من غير قصد؛ إذ النظام الذى يكون من أجزاء متماثلة إذا ابتدأت برأس أى وتد أو سبب منه خرج لك وزن تام من أجزاء متماثلة ، وإذا النظام الذى يكون من جزأين متغايرين يدخل أحدهما على الآخر إذا ابتدأت برأس أى وتد أو سبب منه خرج لك وزن متداخل من جزأين متغايرين، وإذا النظام الذى يكون شطره مؤتلفا من ثلاثة أجزاء شفع ووتر ـــ قدّم الوتر أو وسط أو أخر ـــ إذا ابتدأت برأس أى وتد أو سبب منه خرج لك وزن قدترتب أجزاؤه شفعا ووترا على واحد من الترتيبات الثلاثة » وهكذا . فحازم لم يرفض فكرة الدوائر وقد شرحها موجزا محكما فى نصه السالف ، ولكنه فحسب غير مهتم بها فى غايته ، وغير موافق على ما ينتجه القول بها من الزحافات والعلل، ويستثنى بعض العلل التي تنوع الأضرب والأعاريض ، وذلك لأن الدوائر العروضية نظام معيارى تعليمى يقصد منه الإحاطة بأوزان الشعر وإحكام أصول هذه الأوزان ، وهو لا يريد إلى شىء من ذلك كما رأينا . وقد ترتب على القول بهذه المعايير كثير من المصطلحات فى علم العروض ؛ لأن كل بحر ارتبط بما تنتجه الدائرة له تجريديا ، وقد يؤيد الاستعمال ما ينتج عن الدائرة وفى هذه الحالة لا توجد مشكلة ، أما إذا كان الاستعمال الشعرى مخالفا لما تنتجه الدائرة للبحر فإن هناك القول بحذف بعض أجزاء العروض أو الضرب أو حذف التفعيلة كاملة ويسمّى هذا الجزْء الواجب كما فى بحرى الهزج والمديد مثلا وما يحدث من نقص أو زيادة فى أواخر أشطار الأبيات يسميه العروضيون عللا سواء أكانت عللا بالزيادة أم عللا بالنقص . وقد ارتضى حازم القرطاجنى تنوعات الأعاريض والأضرب عن طريق هذه التغييرات ، ولكنه فى الوقت نفسه يرفض بعض ما يترتب على القول بالدوائر العروضية .

وقد تناول الدكتور فوزى الهيب كل ما أشار إليه حازم القرطاجنى عند حديثه عن العروض (من صفحة ٢٢٦ إلى صفحة ٢٧٠) أى أن الحديث عن العروض فى كتاب القرطاجنى استغرق خمسا وثلاثين صفحة ، وقد ترك الدكتور

الهيب حديث حازم عن القافية التزامًا بما حدده لنفسه فى عنوانه وهو « الجانب العروضى » مع أن القرطاجنى تكلم عن القافية كلاما مهما جدا فى بنية الشعر من صفحة ٢٧١ إلى ٢٨٦ ، وكلامه يحتاج إلى كشف وتحليل وقد أشرت إلى طرف منه فيما سبق .

وقد أعاد الدكتور الهيب ترتيب المادة فتناولها تناول العروضيين ، وأقام الكلام عن الأسباب والأوتاد ، والتفعيلات ، والبيت ، وأوزان الشعر ، وصفات الأوزان، والعلل والزحافات ، والدوائر العروضية ، ولست فى حاجة لأن أعيد ما قاله هنا أو ألخصه ، فهو نفسه موجود فى كتاب حازم نفسه وفى سياقه الذى أراده له.

وقد حاول الدكتور الهيب تحليل كلام حازم من وجهة النظر العروضية كما حاول مقارنة ما يقوله حازم بما استقر عليه الدرس العروضى من لدن الخليل بن أحمد ، ولذلك سمّى هذا الصنيع « دراسة مقارنة » وحرص على وضع هذه العبارة فى عنوان الكتاب فأعطت انطباعا بمساحة دلالية أكثر مما شغلته فى واقع التنفيذ ، مع أنه ليس للمقارنة بهذه الطريقة هنا مجال أن هدف حازم مختلف عن هدف العروضيين ؛ لأن غرض حازم هو بيان وظيفة الوزن فى الشعر ، وغرض العروضيين تعليمى ، وما أضافه حازم واختلف فيه عن العروضيين يخدم غرضه الذى اختطه لنفسه ومن هنا تصبح مقارنة صنيع حازم القرطاجنى بصنيع العروضيين ظالمة لحازم القرطاجنى ؛ لأنها تجرده من أهم ما انتدب نفسه له ، وظالمة للعروضيين أنفسهم ؛ لأنها تلزمهم بما لم يقصدوا إليه .

وما تجدر ملاحظته أن الباحث (الدكتور الهيب) — برغم أنه عروضى مقتدر — لم يزد فى عمله على ما قدمه محقق كتاب حازم القرطاجنى محمد الحبيب ابن الخوجة فى تحليله لمادة الكتاب ، فقد حلل فى صفحات قليلة (من ١٠١ إلى ١٠٦) فى تقديمه ما قدمه الدكتور الهيب فى كتاب مستقل من أربع وسبعين صفحة ، ولم يزد كذلك على ما قدمه حازم نفسه إلا بمقدار ما يشير إلى أن هذا الذى قدمه حازم هو عند الخليلين مختلف أو متفق معه ، وبعض شذرات من الموافقة أو المخالفة منه لهذا أو هؤلاء .

وقد أشار الباحث إلى أن القرطاجنى لم يكن غرضه تعليم العروض ، وأنه لم يقدم أمثلة لأحكامه النظرية فخلا عمله من التطبيق . وهذا حق يتفق معه فيه كل من يقرأ الكتاب . لكننا كنا نود منه ــ وقد اختار لنفسه أن يقوم بدور الشارح المقارن ــ أن يستكمل هذا الجانب ، فيقدم نماذج لما شرحه حازم ، ولو أنه فعل؛ لتبيّن له أن الغاية التى ابتغاها حازم ليست تقديم نظرات عروضية غفلا ساذجة مجردة ، بل تكوين معيار نقدى يعتد به أساسا فى المفاضلة بين الشعراء على أساس أن الوزن جزء جوهرى من بناء الشعر ؛ ولذلك نجد القرطاجنى بعد أن انتهى من عرض المسائل العروضية بالطريقة التى اختارها يقول فى إضاءة من إضاءاته (ص ٢٧٠) : « فيجب ــ لما ذكرته ــ أن يعتبر الكلام الواقع فى كل عروض بحسب ما اعتيد فيه أن يكون نمط الكلام عليه ، وألا يفضل شاعر وجدت له قصيدة فى الطويل أو الكامل مائلة إلى القوة على شاعر وجدت له قصيدة فى المديد أو الرمل مائلة إلى الضعف . فقد يجىء شعْر الشاعر الأضعف فى الأعاريض التى من شأنها أن يقوى فيها النظم مساويا لشعر الشاعر الأقوى فى الأعاريض التى من شأنها أن يضعف فيها النظم . ليس ذلك إلا لشىء يرجع إلى الأعاريض لا إلى الشاعرين . وإنما يطرأ هذا إذا لم يكن بين الناظمَيْن كبير تفاوت. وكذلك الشاعران المتساويان إذا قال أحدهما فى وزن من شأن الكلام أن يقوى فيه والآخر فى وزن من شأن الكلام أن يضعف فيه ؛ ظهر شعر أحدهما أقوى من شعر الآخر من جهة أن عروضه أقوى لا من جهة أن طبقته ارتفعت فوق طبقة صاحبه».

وكلام حازم هنا مبنى على ما قدمه من صفات الأعاريض وخصائص كل وزن كما يراها وقد احتفى الدكتور الهيب بهذه الصفات ، فنقلها إلى كتابه وساندها ببعض ما يوافقها أو يخالفها من كلام الدكتور عبد الله الطيب فى كتابه «المرشد إلى فهم أشعار العرب » ومن بعض كلام الدكتور إبراهيم أنيس فى كتابه «موسيقى الشعر » والحق أن القرطاجنى كان سباقا إلى الحديث عن خصائص كل وزن من الأوزان ، وقد فتح الباب لمن بعده فى هذا المجال .

وهذه قضية ما تزال فى حاجة إلى دراسة ، فالقرطاجنى ينطلق فى أحكامه من ذوقه الخاص لنصوص شعرية معينة قرأها وكوّن منها وجهة نظره الخاصة ، وهى وجهة نظر نابعة من تتبع للشعر ، يقول (ص ٢٦٨) : « ومن تتبع كلام الشعراء فى جميع الأعاريض وُجِدَ الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان ، ووجد الافتنان فى بعضها أعم من بعض » وقد انتهى من هذا التتبع إلى أن أعلى الأعاريض درجة فى ذلك الطويل والبسيط ، ويتلوهما الوافر والكامل ، ومجال الشاعر فى الكامل أفسح منه فيه غيره ، ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف ، فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف، وقلما وقع كلام فيهما قوىّ إلا للعرب ، وكلامهم مع ذلك فى غيرهما أقوى ، فأما المنسرح ففى اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل ، وإن كان الكلام فيه جزلا . فأما السريع والرجز ففيهما كزازة ، فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء وإنما تُستحلى الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها ، فأما الهزج ففيه مع سذاجته حدة زائدة . فأما المجتث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما ، فأما المضارع ففيه كل قبيحة ، ولا ينبغى أن يعد من أوزان العرب ، وإنما وضع قياسًا ، هو قياس فاسد لأنه من الوضع المتنافر .

إن أحكام القرطاجنى مبنية على اعتبارين : أولهما : أنواع تركيب التفعيلات ومقدار ما فيها من حركات وسكنات وتوالى ذلك، وتناسب هذا التركيب أو عدم تناسبه، والآخر هو الذوق الخاصّ النابع من قراءة قصائد معينة على كل وزن من هذه الأوزان.

وصحيح أن تتابع المقاطع الصوتية بطريقة مخصوصة فى كل وزن على حدة قد يؤدى إلى استدعاء كلمات من صيغ معينة ، وصحيح أيضا أن طول البيت أو قصره قد يؤدى إلى إبقاء خاص ، ولكن هذا كله محكوم باختيار المفردات وهى الوحدات الدلالية الصغرى واختيار أنماط التراكيب النحوية التى تتفاعل مع مفرداتها وتكوّن معها سياقا خاصا يعطى القصيدة الحيّة الواقعية دلالتها الخاصة بها، أما أن كلّ وزن فى ذاته له صفات خاصة به تساعد على تقوية الضعيف أو

إضعاف القوى فهذا ما لا يمكن أن يسلم به على إطلاقه . والحكم بالسباطة أو الجعودة ، والقوة أو الضعف ، والطلاوة والجزالة وحسن الاطراد ، والرشاقة واللين ، والرخاوة أو الصلابة والوحشية والعنف إلى غير ذلك من الصفات التى يطلقها حازم على البحور ويرى أنها كامنة فيها ، إذا سلم فى بعض القصائد لعوامل خارجة عن الوزن نفسه نابعة من التركيب واختيار مفردات من مجالات دلالية معينة محكومة بسياق مخصوص يساعد الوزن بوصفه أحد العوامل بناء القصيدة عليها، فإنّه لا يسلم فى قصائد أخرى .

ومع أننا نعجب بما يقوله حازم ومن سار على نهجه فى هذا المجال نرى أن إطلاق هذا القول والتسليم به والاحتكام إليه قد ينطوى على خطورة تقنين الإبداع الشعرى ووضعه فى قوالب جامدة قبل أن يتمّ إنشاؤهُ . وكل ما يمكن أن يقال فى هذا المجال إن كل قصيدة على حدة قد تكون لها هذه الصفات التي يطلقها حازم على غير بحرها . فهذه الأحكام التى يرى حازم أنها نابعة من البحر المستعمل لا من الشاعر المبدع تتنافى مع الإبداع الشعرى الذى يند عن هذه الأحكام ولا يمكن ــ لذلك ــ أن نعمم هذه الأحكام أو نعمل على تصديقها واطراد أثرها ، فهى لا تعدو أن تكون انطباعا لحسّ مدرّب وذوق خبير إن صدق على بعض القصائد فقد لا يصدق على بعضها الآخر .

على أنه يظل لحازم القرطاجنى فضل إثارة هذه القضية المهمة التى لم يثرها على هذا النحو أحد غيره ، وخاصة إذا عرفنا أن هذه القضية تحتل مساحة كبيرة لدى كثير من نقاد الغرب ، وقد ناقش كثيرا من هذه القضايا مؤلفا كتاب «نظرية الأب» والناقد الإنجليزى الشهير ريتشاردز فى كتابه « مبادىء النقد الأدبى » . وإذا كان لحازم هذا الفضل فإن ذوقه للأوزان العربية ــ كما يقول الدكتور شكرى عياد (موسيقى الشعر ١٣٤) ــ يحمل قدرا كبيرا من الذاتية التى ستظل عالقة بمثل هذه الأحكام ما بقى الكلام على الأوزان منحصرا فى القشرة السطحية للتفاعيل غير متجاوز هذه القشرة إلى عالمها الداخلى الغنى المكون من أصوات لها قيمتها اللغوية ولها فى الوقت نفسه قيمتها الموسيقية .

وقد رتب حازم القرطاجنى على نظرته فى صفات الأوزان مبدأ مهما قد يكون أكثر قبولا، وهو أن المفاضلة بين شاعر وآخر ينبغى ألا تكون إلا بمراعاة عدد من الأسس من بينها أن يكونا قد نظما من وزن واحد أو من وزنين متقاربين يقول (ص ٢٧٠) : « وإنما يحكم بتفضيل أحد الشاعرين على الآخر إذا عُرف أن كليهما نظم شعره على حال واحدة من النشاط وقوة الباعث وانفساح الوقت ، وكانا قد سلكا مسلكا واحدا ، وذهبا من المقاصد مذهبا مفردًا ، أو كان مذهب أحدهما مقاربا لمذهب الآخر ومناسبا له ، وكان شعرهما في عروض واحد أو عروضين غير بعيد نمط الكلام فى أحدهما عن نمطه فى الآخر ، ثم يقاس ما بين الكلامين من البعد بما بين النمطين فيظهر الترجيح أو المساواة عند ذلك » .

ويظهر بذلك أن حازما عندما قدم وصفا لكل من الأوزان كان يرمى من ورائه إلى غاية نقدية محددة ، وقد تناقل بعض آرائه فى هذا الصدد من تكلم عن صفات الأوزان بعده . وقد تناول الدكتور الهيب هذه القضية مكتفيا بنقل ما يقوله حازم فى صفات الأوزان مقارنا ببعض ما قاله الدكتور عبد الله الطيب والدكتور إبراهيم أنيس ، فبدأ كلام الجميع كأنه مجرد من كل غرض يترتب عليه .

وإذا كان الدكتور الهيب قد أهمل بعض هذه القضايا المهمة واكتفى فيها بنقل بعض الآراء فحسب ، فإنه اهتم بمسألة الزحافات والعلل عند حازم اهتماما يحمد له فعرض رأى حازم وناقشه وربط بينه وبين بعض سابقيه فى هذا المجال . ولكن لحازم هنا وجهة نظر كانت فى حاجة إلى تجلية وإبانة ، فالوزن ــ كما يشير حازم (ص ٢٦٣) ــ هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى فى أزمنة متساوية لاتفاقها فى عدد الحركات والسكنات والترتيب . ولذلك يكاد ينكر الزحاف ، لأن الزحاف قد يؤدى إلى عدم التساوى الدقيق ، ويوجب حازم على مورد الأبيات قاصدًا إقامة وزنها أن يكون له « فضل اعتماد وتوقرات وإشباعات الحركات وما ينتسب إليها من الحروف القابلة للمدّ والإطالة فيما يكشف مواضع المحذوفات ويتصل بها ليكون ذلك سادًا مسدّها وجاريا مجرى البدل منها » (ص ٢٦٠، ٢٦١) .

وكل زحاف فى الشعر يدور حول أمرين هما إمّا تقصير مقطع طويل وهذا ما يعبر عنه العروضيون بحذف ساكن السبب الخفيف على اختلاف فى التسمية باختلاف موقع السبب من التفعيلة ، وهذا النوع من الزحاف يقع فى جميع بحور الشعر إلا الكامل الوافر ، وإما إدماج مقطعين قصيرين فى مقطع واحد طويل وهو ما يعبر عنه العروضيون بالإضمار فى الكامل وهو إسكان الثانى المتحرك ، والعصب فى الوافر وهو إسكان الخامس المتحرك.

وقد ذهب الدكتور إبراهيم أنيس إلى أن الزّحافَ أثر من آثار الخطأ فى رواية الشعر، يقول (موسيقى الشعر ٣١٦) : « فأول أثر من آثار الخطأ فى الرواية بعض تلك الزحافات التى لا نشك فى أنها جاءت نتيجة هذا الخطأ وأنها لا تمت لموسيقى الشعر بأية صلة » وإذا كان « بعض تلك الزحافات » من آثار الخطأ فى الرواية فإن علينا أن نحدد هذا « البعض » وأن نبحث عن سبب وجود « البعض الآخر» فى الشعر . ولا شك أن الرواة قد غيروا من الشعر بعض التغيير بدوافع مختلفة ، ولكنهم على كل حال لم يكونوا ينقلون الشعر بإنشاده. كما كان يفعل الشعراء ، فالإنشاد — وهو فن إلقاء الشعر — كان يقصد به إلقاء القصيدة بطريقة تبرز موسيقاها ، وتظهر جودة النغم فيها ، وكان لا يقال : ألقى الشاعر قصيدة ، وإنما كان يقال : أنشد قصيدة ، يقول الزمخشرى فى أساس البلاغة (نشد) : « وأنشدنى شعرًا إنشادًا حسنا لأن المنشد يرفع بالمنشَد صوته كما يفعل المعرّف » وكان بعض الشعراء يغنى فى شعره ، وكان الأعشى أحد هؤلاء « كان يغنى فى شعره فكانت العرب تسميه صنّاجة العرب » (الأغانى ١٠٩/٩) ولعل المقصود من الغناء فى الشعر إنشاده بأناة وتؤدة تظهر موسيقاه وإلقاؤه بترسل وتغنّ « لأن الشعر وضع للغناء والترنّم » كما يقول سيبويه (الكتاب ٢٠٦/٤) «ولأن الشعر موضع الترنم والغناء وترجيع الصوت » كما يقول الرضى (شرح الشافية ٣١٦/٢).

لقد كان الشعراء ينشدون قصائدهم ، فيبدو من خلال الإنشاد أن الأجزاء متساوية ليس فيها نقص ، أى أنهم كانوا يشبعون الحركات فيتولد عنها حركة

طويلة (حرف مدّ) وقد بقى بعضها فى كلمات لم يستطع الرواة أن ينطقوها على ما ينبغى لها وإلا انكسر الوزن ، من ذلك (أنظور) فى (أنظر) و (نيضال) فى (نضال) و (منتزاح) فى (منتزح) و (يَنْباع) فى (ينبَع) وهناك نماذج كثيرة . وأمّا الباقيات فقد نطقها الرواة على ما ينبغى لها فى غير الشعر ، ومن هنا ظهر نقص فى بعض الأجزاء سماه العروضيون زحافا ، والقضية ــ على ما أُرجح ــ تتعلق بإنشاد الشعر وروايته . وكلام حازم القرطاجنى يشير إلى قضية الإنشاد هذه فيوجب على مورد الأبيات أن يجبر نقص بعض الأجزاء بإشباع الصوت ومطله حتى يقوم هذا الإشباع مقام النقص ويسدّ مسدّه . وقد كانت هذه المسألة التى لها بالعروض صلة قوية فى حاجة إلى مناقشة ، وما تزال كذلك .

ومهما يكن من أمر فإن كتاب الدكتور فوزى الهيب قد جمع آراء حازم القرطاجنى العروضية وقارن بينها وبين آراء بعض أتباع « المدرسة الخليلية » وقد عرضها وفقا لترتيب المسائل فى علم العروض ، وزاد عليها رأى حازم فى صفات الأوزان وهذا مما لا يتناوله العروضيون عادة . وقد كنا ننتظر منه وهو دارس أدب وعروض معًا أن يقيم جسراً من العلاقة بين العروض والشعر ، وأن يحاول أن يتم ما بدأه حازم القرطاجنى ، وكان مثار اهتمام كبير لدى نقاد الغرب المعاصرين ، وأن يثير القضايا التى تثيرها هذه العلاقة الحميمة من منطلق أن بنية الشعر تَتَقَوَّم بالوزن ضمن ما تتقوم به ، ويعدّ الوزن من جملة جوهرها كما يقول حازم القرطاجنى نفسه . ويكفى على كل حال أن هذا الكتاب الصغير الحجم يثير هذه القضايا الكبيرة الحجم .

* * *

الفصل السادس

من قضايا اللغة

المبحث الأول

العربية ودور القواعد فى تعليمها

قضية تعليم اللغة العربية قضية ملحة ، وهى فى الوقت نفسه قضية حساسة شائكة ، وكادت تتحول إلى مرض مزمن . وهناك كثير من المال وكثير من الجهد ،وكثير من الوقت يبذل فى سبيل تعلمها إذ تنفق الدول العربية من ميزانياتها على دور التعليم ومراكز البحث والمجامع اللغوية والمؤتمرات والندوات والمحاضرات ، وينفق المعلمون كثيرًا من الجهد ، والباحثون كثيرًا من العناء ، ويقضى المتعلم قبل المرحلة الجامعية عقدًا من عمره أو يزيد ، فى تعلمها ، وقد يستمر بعض الدارسين فى دراستها فى المرحلة الجامعية ، ومع هذا كله لا يتقن المتعلمون اللغة العربية ، وتتعثر ألسنتهم فى قراءتها وفهمها والتعبير على استخدام العربية استخدامًا سليمًا .

ولست أريد أن أسترسل فى سرد مظاهر الضعف اللغوى ، فهى كثيرة متنوعة، وقد أصبحت معروفة مشهورة [1] ، وصارت المعاناة منها هما مشتركًا يؤرق المهتمين باللغة العربية الفصيحة ، وسندًا قويا يعتمد عليه المهتمون بالواقع اللغوى المعاصر ، الداعون إلى دراسته وتدريسه بدلا من اللغة العربية الفصحى .

.(١) عالج هذه القضية كثير من الباحثين ، وقد تناولت بعض جوانبها فى بحث لى بعنوان «فى قضية النحو ومشكلة الضعف اللغوى » البيان الكويتية . مارس ١٩٨١م . (انظر المبحث الثانى من هذا الفصل)

ومن هنا كان لابد من التوقف للبحث والتحليل ، ومحاولة تعرف موضع الداء ومكمن العلة . أيكمن الداء فى العربية نفسها ؟ أو فى القائمين بتعليمها ؟ أو فى طرق تعليمها ؟ أو فى الدارس الذى يتعلمها ؟ أو فى الظروف والملابسات المحيطة بهذه العناصر جميعها ؟ أو فى كل هذه الأمور مجتمعة ؟ ثم ما دور ما يعرف بعلوم العربية فى ذلك كله ؟

وثمة محاولات كثيرة لحل بعض هذه المشكلات ، ودراسات كثيرة حول بعض هذه الجوانب اهتم بها رجال التعليم والتربويون وكثير من المفكرين والباحثين. وهناك ما يقرب من ألف محاولة أو يزيد [٢] بدأت بواكيرها فى هذا القرن من سنة ١٩٠٣م إذ ألف حفنى ناصف ومحمددياب ومصطفى طموم ومحمود عمر ، أول كتاب ظهر فى طرق التدريس بعنوان « الدروس النحوية » قالوا عن تجربتهم فيه : « إنها أقرب طريق تدنى المطالب للطالب من مكان سحيق، وتؤدى إلى استحضار العلم على وجه لا تشذ معه قاعدة ، ولا تندُّ عَنْ ذهن المتعلم بعد التعلم شاردة » وما تزال المحاولات مستمرة حتى يوم الناس هذا.

وسوف أختار من بين هذه المسائل مسألة العربية نفسها ، والنحو من بين علوم العربية لأدير حولهما البحث والمناقشة تاركًا النقاط الأخرى لأنها مجال اهتمام فئات أخرى من الباحثين ، ولأن بعضها متضمن فيما أتناوله ؛ لأن الموضوع معقد متشابك ، ولابد من فكّ خيوطه واختيار أحدها ، وكل خيط من بينها سوف يجرّ معه بقية الخيوط كلها على أية حال .

أما من حيث اللغة العربية نفسها ، فإنها ـ كما نعلم ـ ذات تاريخ طويل، إذ يرجع تاريخ أقدم النصوص التى حفظتها لنا هذه اللغة إلى ما يقرب من قرنين من الزمان قبل الإسلام . وهذا يعنى أن العربية عاشت حتى الآن ما يقرب من ستة عشر قرنًا لغة حية منتجة يستخدمها أبناؤها فى مجالات الفكر والفن

(٢) أحصى دليل بحوث تعليم العربية والدين الإسلامى فى الوطن العربى من سنة ١٩٠٠ إلى ١٩٨٠م ما يقرب من ألف محاولة (٨٥٦ محاولة) برغم أن هذا الدليل الصادر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ١٩٨٣م أهمل عددًا كبيرًا من المحاولات أظهرها محاولة الأستاذ إبراهيم مصطفى (إحياء النحو) على سبيل المثال .

والإبداع ، ويصطنعونها وسيلة للبحث والتأليف والفهم والإفهام فى بعض المجالات . وقد ظلت اللغة تنتج فى كل يوم من أيام هذا التاريخ الممتد ألوانًا من الشعر ، وصنوفًا من الفكر . وقد عد بعض الباحثين هذه ميزة تختص بها العربية لا تشركها فيها لغة أخرى من لغات العالم ، فهى أقدم لغة حية تعيش حتى اليوم دون انقطاع عن جذورها وأصولها وقواعدها ، وعلى الرغم من كل تطور يتناول مفرداتها العلمية ، وقليلا من أساليبها التى ترحب بها ، فإنها هى هى اللغة التى تكلم بها امرؤ القيس والأعشى والمتنبى كما تكلم بها شوقى وحافظ ومحمود حسن إسماعيل ، ولا كذلك أية لغة أخرى حديثة ، فليس لها إلا أقل الشبه بأصولها ، ولا يفهمها اليوم إلا العلماء المتخصصون فيها ، ولا كذلك اللغات القديمة فإنها ليست الآن لغات حية مستعملة كتابة أو حديثًا ، فاللاتينية ساكنة النصوص ، واليونانية القديمة ساكنة الآثار [٣] .

والواقع أن هذه الميزة الفريدة للعربية قد تحولت إلى ما يقرب أن يكون عبئًا، إذ ترتبت عليها نتائج مختلفة من أهمها ما يأتى :

أولا : نحن نعلم أن القرآن الكريم بمستواه المعجز فى الإفصاح والبيان قد ساعد على بقاء العربية الفصحى حتى الآن . وقد حاول النحاة العرب ـ وقد نشأ النحو فى أول أمره للمحافظة على لغة القرآن أن يتطرق إليها لحن أو فساد ـ حاولوا أن يحددوا القواعد بناء على اللغة التى تقترب من لغة القرآن . ولذلك حددوا الفترة الزمانية التى تقترب من فترة نزول القرآن الكريم (قبله بقرن ونصف قرن تقريبًا وبعده بقرن ونصف قرن كذلك) فترة للاستشهاد اللغوى والنحوى ، وحددوا كذلك الرقعة المكانية التى تعد موطنًا لهذا الاحتجاج اللغوى فشملت هذه الرقعة عددًا من القبائل روعيت فيها شروط خاصة بالفصاحة والنقاء اللغوى أهمها عدم مجاورة غير العرب ومخالطة الأعاجم . وقد اعتبر النحاة كل من جاء بعد هذه الفترة الزمانية المعينة للاستشهاد اللغوى من المولدين الذين لا يحتج بلغتهم.

وقد استقيت القواعد ، واستنبطت من لغة هذه الفترة المبكرة فى تاريخ

---

(٣) د. مهدى علام (الأهرام ١٧/٢/١٩٨٤م) .

العربية، وتمسك النحاة بهذه القواعد وفرضوها على كل الأجيال التالية، وأصبح المتعلم الآن والمتكلم بالعربية كذلك مطالبًا فى قواعد اللغة العربية بالالتزام بقواعد هذه الفترة الزمنية ؛ لأن النحاة رفضوا أى تطور يطرأ على العربية، ووقف النحو الذى استخلصوه ، حارسًا على اللغة، وعد النحاة كل مظهر من مظاهر الخروج عليه ضربًا من اللحن الذى ينبغى أن يُقَوَّمَ ويقاوَم ، أو الخطأ الذى ينبغى أن يرد مرتكبه إلى اثرة الصواب. وقد ألفت فى ذلك قديما كتب اللحن، والتنبيه عليه ، وأوهام الخاصة، التى تطورت فى عصرنا إلى ما يعرف بكتب الأخطاء الشائعة، وقل ولا تقل. . . إلخ.

ثانيـــًا : ترتب على ذلك أن المتكلمين بالعربية الفصحى ، وفقًا لقوانين تطور اللغات ، تركوا فى الاستعمال العفوى العربية الفصحى للنحاة وقواعدهم، وطوروا لأنفسهم لغة للتعامل اليومى والخطاب التلقائى، صارت هذه اللغة لهم سيلقة يقضون بها مصالحهم ويتخاطبون بها فيما بينهم ، وأخذت هذه اللغة تبتعد شيئًا فشيئًا عن الفصحى حتى صار لدينا ما يعرف **بالازدواج اللغوى** : لغة للحياة اليومية تعد سليقة للمتكلم ، وهى تختلف من قطر عربى لآخر ، وكل منها تأثرت بمؤثرات مختلفة فى تكوينها مما جعلها تتنوع ، ويتباعد كل نوع منها عن الآخر فى صيغة ومفرداته وبعض تراكيبه . ولغة أخرى متوارثة يطالب العربى بتعلمها فى المدارس ودور التعليم المختلفة ، ليست سليقة له ، ولكنه يتعلمها كما يتعلم لغة أجنبية . وقد يكون حظ اللغات الأجنبية فى مجال التعلم أحسن حالا من حظ العربية لأسباب مختلفة منها أن هذه اللغات الأجنبية فى مجال التعلم أحسن حالا من حظ العربية لأسباب مختلفة منها أن هذه اللغات الأجنبية ينظر إليها باحترام وتوقير ؛ لأنها لغات الحضارة الحديثة، والحاجة إليها فى بعض الأحيان واضحة معروفة إلخ ، ومنها أن العاميات تشوش على مهمة تعليم الفصحى وتعوق دون أداء هذه المهمة فى حين لا يشوش على تعليم اللغات الأجنبية شىء آخر ؛ لأن متعلم اللغات الأجنبية من أبناء العرب يدرك من أول الأمر أنه يتعلم لغة غير لغته ، ولكنه مع العربية يخلط بين سليقته العامية والعربية الفصحى التى يراد منه أن يتعلمها ، ويقال له إنه يتعلم « لغته » مع أن لغته التى يجيدها ويفهمها والتى ورثها عن أبويه وأهله وذويه ويورثها بنية من بعده هى

العامية ، ثم إن الغاية ليست واضحة لديه تمامًا من تعلم الفصحى وإذا عرفت فهو غير مقتنع بها ؛ لأنّ هذه الغاية ــ كما صورت له ــ تشده إلى الماضى ، وهو يريد أن يندفع إلى المستقبل .

وقد تخلت العاميات المتنوعة عن كثير من خصائص العربية الفصحى على مستوى الأصوات والمفردات والتراكيب والدلالة بطبيعة الحال حتى صارت كل منها لغة مستقلة أو تكاد .

ثالثـــًا : يركز بعض الباحثين الذين يبدون اهتمامًا كبيرًا باللغة المعاصرة وضرورة تعلمها بديلا عن العربية الفصحى على ظاهرة « الإعراب » فى الفصحى. ولعلهم ، فى اهتمامهم باللغة المعاصرة أيا ما كانت ، متأثرون بما يقرره علماء اللغة المحدثون الغربيون ، وظروف لغاتهم التى يدرسونها تختلف عن ظروف لغتنا العربية، وبما يقرره أيضًا بعض التربويين فيما يتعلق بتعلم العربية إذ يحرصون على أن يكون تعلم اللغة كما هى فى واقع المتعلم وليس كما ينبغى أن تكون ، وإن كان التربويّون يقولون إن هذا يجب أن يكون فى أول الأمر على الأقل حتى يسيطر التلميذ على الأنماط المطلوبة ، ولكنهم يؤكدون أن « المهم أن تكون اللغة المتعلمة فى متناول فهم التلميذ سواء أكانت لغة تراث أم لغة معبرًا بها عما يدور حوله وما يحيط به من واقع »[٤] ولما لم يكن الإعراب من خصائص لغة المتعلم التلقائية ــ أى العامية ــ فإن بعض الباحثين ينطلق من هذا ، فيرى **الدكتور أنيس فريحة** مثلا أن الإعراب لا يتلاءم والحضارة ، وأنه زخرف لا قيمة له فى الفهم والإفهام، وأنه ليست له قيمة بقائية ، ولو كان ضروريا للفهم والتفاهم لأبقت الحياة عليه [٥] .

ويرى **الدكتور السعيد بدوى** أن النظام الإعرابى بعلاماته المختلفة قد فقد رصيده الدلالى فى اللغة العربية المعاصرة ، وأصبح فى واقعنا الحاضر غير ذى موضوع.

---

(٤) د. صلاح مجاور : تدريس اللغة العربية ١١٠ .

(٥) انظر : د . أنيس فريحة ، نحو عربية ميسرة ١٢٣ ، ١٢٤، ١٨٤ .

ويقول « وهذا واضحٌ ومتفق عليه » ثم يقول : إن صعوبة تعلم النظام الإعرابى لا ترجع أساسًا إلى ما يقال عن تعقيده ، فهو ليس أصعب من الرياضيات ، كما أن قواعد بعض اللغات الأخرى مثل اللاتينية والألمانية لا تقل عنه صعوبة، مع الفارق الواضح فى درجة نجاح الألمان مثلا فى تعلم لغتهم قبل انتهاء المرحلة الابتدائية . وإنما ترجع الصعوبة فى تعلم هذا النظام إلى عدم وجود نظام دلالى يوازيه ويرتبط به وجودًا وعدمًا ، فالتفريق الدلالى بين معنى الفاعلية ومعنى المفعولية مثلا لا يرتبط تلقائيا وجودًا أو عدمًا برفع الأول ونصب الثانى ، بل يرتبط في المقام الأول بمعالم غير إعرابية فى الجملة ، فكيف نتوقع من المتعلم أن يمتلك ناصية هذا النظام المعقد داخل فراغ دلالى لا مغزى له ، وأين الارتباط الشرطى اللازم توافره فى عمليات التعلم الناجحة ؟

ويرى **الدكتور السعيد بدوى** أن المأساة الحقيقية فى محاولتنا لتعلم شىء لا وجود له فى الواقع اللغوى للعربية المعاصرة لا تكمن فقط فى ضياع المجهود الذى نبذله فى تعلم لغتنا ، ولا فى زيادة الوقت الذى نبذله فى ذلك عن مثيله فى اللغات الأخرى ، بل المأساة الحقيقية هى أننا قد أغفلنا فى تعليمنا للغتنا ما له وجود حقيقى ، فانفصم التعليم المدرسى للغة عن الواقع الذى حولنا [٦] .

وهذا فى حقيقة الأمر أثر من آثار تشويش العاميات المعاصرة على تعلم الفصحى وشغبها عليها . وما قاله هذان الباحثان صحيح فيما يتعلق بالعامية من غير شك إذ إنها خالية من الإعراب . فليس الإعراب فيها جزءًا من النظام اللغوى الخاص بها ، يقوم بدوره المعهود فى بيان جزء من الدلالة النحويةوالمعنوية للجملة. أما العربية الفصحى فإنها ما تزال محتفظة بخصائصها التركيبية التى يقوم كل عنصر منها — ومن بينها الإعراب — بدوره المقسوم فى إيضاح العلاقات فى الجملة ليتم الفهم والإفهام . وكل ما يقال فيما عدا ذلك يعد ضربًا من الخلط بين العربية الفصحى والعاميات التى استقلت عنها . وذلك لا يكون إلا إذا نظرنا إلى

---

(٦) الدكتور السعيد محمد بدوى : دراسة الواقع اللغوى أساس لحل مشكلات اللغة العربية فى مجال التعليم (دراسات عربية وإسلامية) جـ ١ / ١٢١ ، ١٢٢ .

العربية الفصحى من خلال منظار العامية وقسنا تراكيب هذه على تلك .

وموازنة تراكيب هذه بتلك ، وحسبانهما معا شيئًا واحدًا ، يعد فى رأيى ضربًا من الترجمة . فإننا لو ترجمنا نصا من العربية إلى الإنجليزية مثلا لن تكون فى الأخيرة علامات إعرابية بحال .

وإننى لأزعم أن كلا من الفصحى والعامية لغة مستقلة عن الأخرى لأن كلا منهما تختلف فى خصائصها التركيبية عن الأخرى ، فليست العاميات فصحى فقدت الإعراب ولكنها لغة تطورت عن الفصحى ، كما تطورت عن الفصحى ، بوصفها أم اللغات السامية ، أخواتُها الساميات .

وغاية الأمر أن العامية قريبة من الفصحى لوجود الفصحى حية مستعملة فى مجالات كثيرة ، وهناك تراكيب كثيرة متشابهة بينهما ، وهناك أيضًا تراكيب غير متشابهة . وبعض التراكيب فى الفصحى يتاح لها من الحرية بسبب وجود الإعراب تلتزم طرائق مخصوصة لا تتصرف . ولذلك نجد الفصحى أكثر غنى ومرونة مما أتاح ضروبًا من التفنن الذى هيأ للشعر العربى أن يتوافق مع الوزن والقافية [(٧)] . ومهما يكن من أمر فإننا لسنا هنا بصدد المقارنة بين العامية والفصحى ، وإن كان هذا أمرًا مطلوبًا، ولسنا كذلك بصدد الدفاع عن الإعراب ، ولكننا بحاجة إلى الوصف الموضوعى ومحاولة التفسير الصحيح[(٨)] .

إذا عدنا للعربية الفصحى وجدنا أكثر الدارسين يتفقون على أن العربية الفصحى كانت لغة الأدب ، وكانت معربة واضحة الإعراب قبل الإسلام ، وأن الإعراب فيها يعد ظاهرة سامية الأصل ، وقد احتفظت به سمة أساسية وخاصية

---

(٧) انظر المبحث الخاص بتآلف النسج الشعرى وبناء الجملة فى كتابى « بناء الجملة العربية» من صفحة ٢٦١ إلى ٢٩٨ (دار الشروق ١٩٩٦م).

(٨) هناك فى تاريخ العربية عدد من التفسيرات لظاهرة الإعراب ، فى القديم تفسير قطرب محمد بن المستنير (٢٠٦ هـ) نقله عنه الزجاجى فى الإيضاح فى علل النحو ص ٧٠ . وفى الحديث تفسير الدكتور إبراهيم أنيس فى كتابه « أسرار اللغة » . وتفسير الدكتور داود عبده فى كتابه « أبحاث فى اللغة العربية » بيروت ١٩٧٣م.

ذات دلالة معينة ، على حين تخلت عنه أخواتهاالساميات الأخرى ، كما تَخلّتْ عنه العاميات العربية المعاصرة . وليس على العربية الفصحى بالضرورة أن تتخلى عنه ؛ لأن شقيقاتها الساميات أو بناتها العاميات تخلت عنه .

ومما لا شك فيه أن ارتباط الفصحى بالقرآن الكريم كتب لها الحياة والاستمرار . يعترف بذلك كثير من المستشرقين : يقول ــ مثلا ــ يوهان فك: لم يحدث حدث فى تاريخ اللغة العربية أبعد أثرًا فى تقرير مصيرها من ظهور الإسلام ، ففى ذلك العهد ــ قبل أكثر من ١٣٠٠ عام ــ عندما رتل محمدﷺ القرآن على بنى وطنه بلسان عربى مبين تأكدت روابط وثيقة بين لغته والدين الجديد كانت ذات دلالة عظيمة النتائج فى مستقبل هذه اللغة . ويرى أن هناك **عاملين** عملا على بقاء العربية الفصحى ، **أحدهما** ارتباط العربية بالقرآن الكريم. **وثانيهما** القواعد التى وضعها النحاة العرب فى جهد لا يعرف الكلال وتضحية جديرة بالإعجاب [٩] . وقد تكفل العاملان بالحفاظ على هذه اللغة حتى عصرنا الحاضر ، والقرآن بحمد الله مايزال موجودًا ،وكذلك القواعد التى وضعها النحاة القدماء ما تزال موجودة وإن كانت تتعرض لهزات عنيفة .

وقد ظلت العربية محتفظة بخاصة الإعراب حتى أواخر القرن الثالث الهجرى تقريبًا على مستوى التخاطب التلقائى، ثم أخذت اللغة التلقائية فى الانفصال ؛ لأن العربية المولدة أخذت فى الانتشار ، والدليل على ذلك أن النحويين أنفسهم لم يكونوا يستعملون اللغة الفصحى فى مخاطباتهم ومحاوراتهم، ويرجع ذلك إلى أن أولئك الذين دخلوا الإسلام من غير العرب ، الذين تعلموا العربية بوصفها لغة الدين الجديد أصبحوا لا ينطقون حركات الإعراب فى أواخر الكلمات. وقد عجل بهذا التغيير الصوتى الذى يعنى ضياع الميزة الكبرى للغة ــ كما يقول نولدكه ــ أن هذه النهايات الإعرابية تسقط بحسب الاستعمال اللغوى الكلاسيكى نفسه حينما تكون الكلمة موقوفًا عليها فى آخر الجملة . وسقوط مثل هذه النهايات كثير جدًا فى اللهجات العربية الحية . وهكذا نجد أن المرء كان قد

(٩) انظر : يوهان فك ، العربية : دراسات فى اللغة واللهجة والأساليب : ١ (ترجمة د. عبد الحليم النجار ــ طبعة الكاتب العربى ــ ١٩٥١م) . وقارن بكارل بركلمان : فقه اللغات السامية جـ ٣ (ترجمة د. رمضان عبد التواب ــ مطبوعات جامعة الرياض) .

تعود جدا على الصيغ الخالية من النهايات الإعرابية . وبجانب ظاهرة الوقف التى تسقط النهايات الإعرابية هناك ــ فى نظر نولدكه ــ تحديد مواضع الكلمات فى الجملة وتقييدها بموقع معين . يقول : «وقد فقدت علامات الإعراب فى أواخر الكلمات الكثيرة من أهميتها بسبب أن المبتدأ والخبر ــ على الأقل فى العادة ــ لهما مكانهما المحدد، والمضاف إليه يقع دائمًا بعد المضاف، وهكذا »(١٠) .

وإننى لا أعترض على شىء من هذا . ولكنى فحسب أريد أن أقرر أن العربية عندما فقدت العلامات الإعرابية بوصفها جزءًا من خصائصها التركيبية، صارت تتدرج فى ذلك إلى أن انفصلت عنها لغة أخرى مستقلة عن العربية الفصحى ؛ لأن اللغة الحديثة استعاضت عن الإعراب بقرائن وأحوال أخرى تساعد على كشف المعنى وتوضيحه شأنها فى ذلك شأن اللغات التى فقدت الإعراب . وأما اللغة الفصحى فإنها باقية بخصائصها غير أنها لم تعد لغة التخاطب التلقائى ، بل هى لغة الفن والإبداع والثقافة والتدوين والصحافة وكثير من مناشط الحياة المعاصرة كالأخبار والمحاضرات والندوات وخطب الجمعة وغيرها.

وقد تنبه العلامة ابن خلدون إلى هذه المسألة فى عصره ، وشرحها وأفاض فى شرحها حين أخذ يبين السبب فى ضياع الإعراب فى لغة معاصريه يقول فى مقدمته : « فإن الإعراب الدال على الإسناد والمسند إليه قد تغير بالجملة ولم يبق له أثر » وبملاحظته للتغير فى اللغة على عهده رأى أنه لم يفقد من أحوال اللسان المدون إلا حركات الإعراب فى أواخر الكلم فقط الذى لزم فى لسان مضر طريقة واحدة ومهيعًا معروفًا وهو الإعراب ، وهو بعض من أحكام اللسان » (١٢) .

ويرى ابن خلدون أن فقد الإعراب ليس بضائر لهم ؛ لأن البلاغة لعهده لم تذهب بذهاب الإعراب كما يزعم النحاة ، فيقول : « ولا تلتفتن فى ذلك إلى

---

(١٠) انظر : نولدكه ، اللغات السامية ٨٠ (ترجمة الدكتور رمضان عبد التواب) .

(١١) يقول فندريس (اللغة ١١١ ــ ترجمة عبد الحميد الدواخلى و د . محمد القصاص) : «فاللغات التى فقدت إعراب الحالات على وجه عام استعاضت فى تأدية العلاقات التى كان يعبر عنها بالإعراب إما بكلمات مساعدة وحرف جر ، أدوات . . . إلخ . وإما بوضع كل كلمة بالنسبة للكلمات الأخرى ».

(١٢) ابن خلدون ، المقدمة ٤/ ١٣٧٤ (تحقيق د. على عبد الواحد وافى).

خرفشة النحاة أهل صناعة الإعراب ، القاصرة مداركهم عن التحقيق حيث يزعمون أن البلاغة لهذا العهد ذهبت ، وأن اللسان العربى فسد اعتبارًا بما وقع فى أواخر الكلم من فساد الإعراب الذى يتدارسون قوانينه ، وهى مقالة دسها التشنيع فى طباعهم وألقاها القصور فى أفئدتهم ، وإلا فنحن نجد اليوم الكثير من ألفاظ العرب لم تزل فى موضوعاتها الأولى . والتعبير عن المقاصد ــ والتفاوت فيه تفاوت الإبانة ــ موجود فى كلامهم لهذا العهد . وأساليب اللسان وفنونه من النظم والنثر موجود فى مخاطباتهم ، وفهم الخطيب المصقع فى محافلهم ومجامعهم ، والشاعر المفلق على أساليب لغتهم [١٣] » ومن الواضح أن ابن خلدون يحاول أن يثبت أن تخلف الإعراب لم يستتبع تغيرًا فى فهم لغة عصره ؛ لأن الإعراب بعض من أحكام اللسان ، وليس كل شىء فى فهم الكلام ؛ لأن اللغة استعاضت عنه بأحكام أخرى ؛ ولأن كل لغة لها بلاغتها وأساليبها فى الفهم والإفهام ، ولكنه مع ذلك يؤكد أن اللغة على عهده لغة مستقلة مختلفة عن اللغة العربية الفصحى الموروثة المدونة . وقد عقد فصلا عنوانه « فصل فى أن لغة العرب لهذا العهد لغة مستقلة مغايرة للغة مضر وحمير » وقد علق الدكتور على عبد الواحد وافى محقق المقدمة على هذا العنوان بقوله : « كان الأولى أن يعنون هذا الفصل (فصل فى الردّ على من زعم أن لغة العرب . . . إلخ) لأن موضوع هذا الفصل ليس بيانًا لهذه الدعوى وتأييدًا لها ، بل هو رد عليها » [١٤] وقد رأى الدكتور محمد عيد أن الحق مع ابن خلدون وأما ما اقترحه الدكتور وافى فليس مطابقًا لما أراده ابن خلدون . فعنوان ابن خلدون مطابق تمامًا لما أراد وقرر ، فهو يقصد تمامًا هذا العنوان ، وبدقة أكثر يقصد فى هذا العنوان عبارة (لغة مستقلة) أما ما أورده من ردود ومساءلات فى تقرير رأيه ، فإنه قصد بها توضيح هذا الرأى والإبانة عنه بطريقة إيراد الاحتمالات والرد عليها [١٥] .

وإننى أتفق فى هذه المسألة مع الدكتور محمد عيد فيما ذهب إليه استنادًا

(١٣) السابق ٤/ ١٣٩١ .

(١٤) السابق ــ الهامش ٤/ ١٣٩٠ .

(١٥) انظر : د . محمد عيد ، فى اللغة ودراستها ٤٩ .

إلى نص ابن خلدون نفسه ، واستنادا إلى ما عقده من فصول بعد هذا الفصل يؤكد فيها استقلال اللغة على عهده عن لغة مضر ، وذلك لأن فقدان الإعراب ألزم الكلام نظامًا آخر لم يعد يتمتع بالحرية التى كانت تتيحها العلامة الإعرابية ، ولذلك يدعو إلى استقراء أحكام اللغة فى عهده فيقول : ولعلنا لو اعتنينا بهذا اللسان العربى لهذا العهد واستقرينا أحكامه ، نعتاض عن الحركات الإعرابية فى دلالتها بأمور أخرى موجودة فيه ، فتكون لها قوانين تخصها ، ولعلها تكون فى أواخره على غير المنهاج الأول فى لغة مضر [١٦] » ويستدل على ذلك بأن اللسان المضرى كان مع اللسان الحميرى بهذه المثابة وتغيرت عند مضر كثير من موضوعات اللسان الحميرى وتصاريف كلماته حتى صارت كل منهما لغة مستقلة [١٧] .

فكما تطورت لغة مضر عن لغة حمير — فى رأى ابن خلدون — حتى صارت لغة مستقلة [١٨] عنها ، وقيل عن لغة حمير : « ليست عربيتهم بعربيتنا » تطورت كذلك اللغة على عهد ابن خلدون وعن لغة مضر حتى صارت لغة مستقلة . وذلك لأن فقدان الإعراب ألزمها بنظام مخصوص . وقد عاشت اللغتان جنبًا إلى جنب ، كل منهما تؤدى دورها المنوط بها وارتضى المجتمع العربى ذلك منذ أواخر القرن الثالث الهجرى على التقريب .

وإذن يتضح أن الدعوة إلى دراسة لغة الواقع المعاصر إنما هى دعوة إلى دراسة لغة أخرى تختلف فى كثير من مفرداتها وخصائصها التركيبية ودلالاتها عن اللغة العربية الفصحى .وأسارع فأقول إن هذه الدعوة ليست مرفوضة فى ذاتها وليست دراسة لغة الواقع المعاصر عيبًا . بل إن دراسة اللغة المعاصرة بوصفها سليقة للمتكلم قد تفيد دراستنا للغة العربية الفصحى إذا ما عقدنا دراسة مقارنة بينهما على أن تكون الغاية من ذلك واضحة لنا تمامًا .

إن العربى عندما يتعلم الفصحى يطلب منه تعلم كل المهارات التى تكسبه

---

(١٦) انظر : ابن خلدون ، المقدمة ٤ / ١٣٩٤ وما بعدها .

(١٧) السابق ٤/ ١٣٩٢ .

(١٨) راجع فى هذا: إسرائيل ولفنسون، تاريخ اللغات السامية الأبواب السادس والسابع والثامن وصفحة ٢٤٠ على وجه الخصوص. وفقه اللغات السامية لكارل بروكلمان الفقرة ٢٦ــ ٢٩ فى صفحة ٣٠ وما بعدها.

هذه اللغة من قراءة وكتابة وفهم واستماع . . .إلخ، لكنه إذا تعلم العامية فإنما يتعلم فى الواقع القراءة والكتابة فحسب ، وأما بقية المهارات الأخرى فإنه يجيدها بسليقته؛ لأن العامية لغته الأم ، فهو يعايشها ويستعملها، ويتكلم بها ، ولو لم يتعلمها، وهى لغة جميع الأميين الذين لا يقرأون ولا يكتبون فى الوطن العربى بطبيعة الحال . ومن هنا يصبح الهدف من تعلمها والدعوة إليه هو التخلى عن الفصحى ، واستبدال العامية بها فى كل المجالات التى تستعمل فيها اللغة المكتوبة والمسموعة . وإذن يكون علينا فى هذه الحال أن « نترجم » كل ما هو مكتوب بالعربية الفصحى إلى اللغة العامية ، أو أن نلقى بكل ذلك وراء أظهرنا ونبدأ من جديد. ولا يغيب عنا بطبيعة الحال أن الذى يتعلم العربية الفصحى يصبح قادرًا على قراءة ما هو مكتوب بالعامية ، ولا كذلك العكس .

والسؤال الذى أراه يفرض نفسه هو : هل نحن بحاجة إلى تعلم العربية الفصحى وتعليمها ؟ أو أننا بحاجة إلى أن نستبدل بها لغة الواقع المعاصر على اعتبار أن دراسة الواقع اللغوى المعاصر أساس لحل مشكلات اللغة العربية فى مجال التعليم كما يرى بعض الباحثين ؟

إن الرد على هذاالتساؤل يقتضينا تحديد الهدف من تعليم اللغة العربية الفصحى وتعلمها ، وتحديد المقصود من الواقع اللغوى المعاصر على وجه الدقة. أهو الواقع اللغوى المعاصر فى العالم العربى كله ؟ أو هو الواقع اللغوى المعاصر لكل قطر عربى على حدة ؟ مع اعتبار أن الواقع اللغوي المعاصر يشتمل على لغتين إحداهما مشتركة بين العرب جميعًا ، والأخرى تختلف من قطر عربى إلى آخر. إن ما قيل عن أن العلامات الإعرابية ليس لها رصيد دلالى ، وأنها لا قيمة لها، وأنها تفتقد الارتباط الشرطى اللازم توافره فى عمليات التعلم الناجحة أرى أنه يعد نقدًا لطريقة تعليم العربية الفصحى لا نقدًا للعربية الفصحى نفسها ، لأنه لا يمكن أن توجد ظاهرة ما عبثًا فى لغة من اللغات . والعيب فى ذلك لا يقع على اللغة بل يقع على الدارسين الذين لم يستطيعوا أن يتبينوا قيمة هذا العنصر من عناصر بناء التركيب اللغوى المعين ، فكل معنى ــ كما يقول ابن خلدون ــ

لابد أن تكتنفه أحوال تخصه فيجب أن تعتبر تلك الأحوال فى تأدية المقصود لأنها صفاته، وتلك الأحوال فى جميع الألسن أكثر ما يدل عليها بألفاظ تخصها بالوضع ، وأما فى اللسان العربي فإنما يدل عليها أحوال وكيفيات فى تركيب الألفاظ وتأليفها من تقديم أو تأخير أو حذف أو حركة إعراب . وقد يدل عليها بالحروف المستقلة [١٩] . فالحركات الإعرابية — وإن فقدت فى العاميات — ليست فارغة من الدلالة ، وليست عبثًا فى اللغة العربية الفصحى ، وإنما هى جزء من مكونات هذه اللغة، ولا تفهم هذه اللغة إلا بفهمه ووضعه فى موضعه الصحيح . والعيب فى هذا إنما يقع على التفسير غير الصحيح .

وإننى أرى أن تعليم العاميات — لا دراستها — إذا ما استجيب لهذه الدعوة سوف يفتت العالم العربى فى لغته فيصبح كل قطر منه منعزلا عن الآخر فى لغته [٢٠] ، ويعمل كذلك على القطيعة بين الحاضر والماضى بما يشتمل عليه من تراث ، كما أنه يعمل على القطيعة بين الحاضر نفسه بعضه والبعض الآخر لأن أكثر النتاج الأدبى والعلمى فى العصر الحاضر مدون باللغة العربية الفصحى. ثم إن هذا يباعد بيننا وبين الدين الإسلامي الذى ارتبط باللغة العربية وارتبطت به فنصبح غير قادرين على فهمه وشرحه لغير العرب ، وفى الوقت الذى يعمل فيه المسلمون من غير العرب على تعلم العربية الفصحى من أجل الدين الإسلامى نسعى فيه نحن إلى التخلى عنها بحجة ثقل الإعراب وخلوّه من الدلالة وعدم مواءمته للحضارة وبذلك نعمل بأنفسنا على إماتة لغة حية فى الوقت الذى أحيت فيه بعض القوميات العنصرية لغة ماتت من زمن قديم وابتعثوا فيها الروح من جديد . وهذا المسلك يؤكد أن اللغات تحيا بأهلها وتموت بهم أيضًا .

وإذن تعليم العربية الفصحى ضرورة قومية ودينية وثقافية وحضارية . لكن علينا أن نبحث عن الوسائل المعينة على تحقيق هذه الغاية بأيسر سبيل وأقوم طريق.

---

(١٩) ابن خلدون . المقدمة : ٤/ ٣٩٠

(٢٠) مما تجدر الإشارة إليه أن التلفزيون الكويتى عرض فيلمًا جزائريًا باللغة العامية الجزائرية ومعه ترجمة بالإنجليزية ، وكانت الترجمة هى وسيلة الفهم لكثير من مشاهديه !

وإذا حددنا المجال اللغوى الذى نحن بحاجة إلى تعلمه وتعليمه ننظر فى القواعد الخاصة به . هذه القواعد يعنى بها ما يعرف بالعلوم اللغوية أو علوم اللغة، وهى تتناول مستويات مختلفة من القواعد بعضها يتناول بناء الكلمة الصوتى والصرفى والمعجمى ، وبعضها الآخر يتناول تركيب الجملة النحوى والدلالى.

وسوف أعتنى من بينها – كما أشرت من قبل – بالنحو وحده . وهو أقدم هذه العلوم جميعًا ، بل هو من أقدم العلوم العربية بإطلاق . وقد كان يطلق قديمًا عليه « علم العربية » ويراد به النحو والصرف معًا لتخصيص غلبة استعمال علم العربية بهما « وإن أطلق على ما يشمل اثنى عشر علمًا : اللغة ، والصرف، والاشتقاق ، والنحو ، والمعانى ، والبيان ، والعروض ، القافية ، وقرض الشعر، والخط ، وإنشاء الخطب والرسائل ، والمحاضرات» [٢١] فمصطلح « النحو» يرادف مصطلح « علم اللغة العربية » الذى يشمل كل هذه العلوم ، ويخصص فيشمل القواعد الخاصة بالكلمة أى الصرف والقواعد الخاصة بالجملة . ويخصص أكثر من ذلك فيطلق على ما يكون قسيمًا للصرف فحسب فيكون المقصود به «القواعد التركيبية» . وقد عرفوه بأنه العلم المستخرج بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب الموصلة إلى معرفة أحكام أجزائه التى ائتلف منها [٢٢] . فاللغة وجدت بقواعدها قبل أن يوجد النحو بوصفه « علمًا » وهذا أمر مقرر معروف.

وقد دارت مناقشات قديمة بين علماء النحو حول المقصود بالنحو بوصفه «علمًا» أهو:

١ – القواعد العامة: أى التى من شأنها أن تعلم لا ما علم بالفعل؟

٢ – أو الملكة : وهى الكيفية الراسخة فى النفس التي يقتدر بها على استحضار ما كانت علمته واستحصال ما لم تعلمه ؟

٣ – أو الإدراك : أى فهم المقاييس الضابطة للكلام وأحكام أجزائه؟

٤ – أو فروع القواعد: أى المسائل الجزئية المستخرجة من القواعد كمعرفة أن «الرجل » فاعل مرفوع من جملة « جاء الرجل » لأن هذا فرع من القاعدة التى تقرر أن الفاعل مرفوع ؟

---

(٢١) الصبان ، حاشية الصبان على شرح الأشمونى ١/١٦ .

(٢٢) انظر : ابن عصفور ، المقرب ١/٤٥ والأشمونى ١/١٥ ، ١٦ .

وقد ارتضى علماء النحو القدماء من ذلك أن النحو بوصفه « علمًا » هو «القواعد » لا الإدراك ولا الملكة ولا فروع القواعد ؛ لأن الإدراك والملكة لا يستخرجان بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب ، ولا يتصوران أيضًا بهذه المقاييس وذلك لأن « صناعة العربية » إنما هى معرفة قوانين هذه الملكة ومقاييسها الخاصة فالنحو علم بكيفية لا نفس الكيفية ، ولذلك ـ كما يقول ابن خلدون ـ نجد كثيرًا من جهابذة النحاة والمهرة فى صناعة اللغة العربية المحيطين علمًا بتلك القواعد إذا سئل عن كتابة سطرين إلى أخيه أو ذى مودته أو شكوى ظلامة أو قصد من قصوده أخطأ فيها عن الصواب وأكثر من اللحن (٢٣) .

فهناك إذن فرق بين إتقان اللغة ، بحيث تكون لدى المتكلم سليقة يجيد بها استخدام هذه اللغة قراءة وفهمًا وكتابة وحديثًا واستماعًا ، وإتقان النحو بوصفه علمًا بكيفية هذا الاستخدام وطرقه وأساليبه . إن من يقرأ عشرة كتب فى قيادة السيارات ويحفظها عن ظهر قلب لا يصبح بذلك قائد سيارة ماهرًا ما لم يتدرب على قيادة السيارات ويمارسها ممارسة فعلية .

لقد كان التفريق بين هذين الجانبين واضحًا عند القدماء . وكانوا على علم بأن معرفة النحو لا تساعد وحدها على تعلم العربية ، كما أن تعلم اللغة لا يستتبع بالضرورة معرفة نظرية دقيقة بقواعد الإعراب ، ويؤكد الزجاجى هذه بقوله: « والدليل على صحة ما قلنا من معنى اللغة والإعراب والفرق بينهما أنه ليس كل من عرف الإعراب وفهم وجوه الرفع والنصب والخفض والجزم أحاط علمًا باللغة كلها وفهمها . ولا مَنْ فهم من اللغة قطعة ولم يَرُضْ نفسه فى تعلم الإعراب عرف الإعراب ولا درى كيف مجاريه » (٢٤) .

وبذلك يتأكد أن هناك فرقًا بين معرفة القواعد ، واكتساب الملكة . وإذا تأكد هذا الفرق فى كثير من المهارات أو الملكات فإنه أكثر وكادة فى المهارة اللغوية، أو الملكة اللغوية . فليس كل من يعرف القواعد اللغوية لديه الملكة

(٢٣) انظر : ابن خلدون ، المقدمة ٤/١٣٩٧، ومحمد عيد ، الملكة اللسانية فى نظر ابن خلدون ١٤٣، ١٤٤.
(٢٤) الزجاجى ، الإيضاح فى علل النحو ٩٢.

الخاصة بهذه اللغة ، وليس من الضرورى لمن لديه الملكة اللغوية أن يكون عارفًا بقواعد اللغة معرفة نظرية دقيقة ، وإن كان بطبيعة إتقانه اللغة لديه الحس المدرب الذى يساعده على توخى الصواب اللغوى . ومن هنا نجد أن القواعد لا تكون الملكة اللغوية بل تفسّرها وتساعد على فهمها، ولذلك حدد القدماء غاية النحو وفائدته بأنها الاستعانة على فهم الكلام والاحتراز عن الخطأ فيه ومعرفة صوابه من خطئه ، أو كما يقول ابن مالك فى « الكافية الشافية » :

وبعد فالنحو صلاح الألسنة	والنفس إن تعدم سناه فى سنه
به انكشاف حجب المعـــانى	وجلوة المفهـــــوم ذا إذعان

ومعنى « كشف حجب المعانى وجلوة المفهوم » أن النحو يساعد على تفسير لغة المتكلم التى يحصلها بوسائل أخرى . ولهذا لا نتوقع من كتب النحو ــ على كثرتها وتنوعها ــ أن تساعدنا على تكوين الملكة اللغوية ، بل يجب أن نتوقع منها أن تساعدنا على تفسير البناء اللغوى تفسيرًا يقوم على إيضاح العلاقات وكشف الترابط بين أجزاء الجملة (٢٥) .

لقد عرضت مفهوم النحو وغايته فى نظر القدماء لأبين أن القوم كانوا على شريعة من الأمر ، ولم تلتبس عليهم الغاية من النحو وتعليم اللغة ، ولم أعرض لهذا المفهوم حتى الآن فى نظر علم اللغة الحديث ، وسوف نرى حينئذ أن بين النظريتين اتفاقاً أدت إليه سلامة الفطرة ودقة النظر . وإلى جانب هذا هناك أسباب أخرى تدعو إلى عرض وجهة نظر القدماء :

أولها : أن هناك آلافا مؤلفة من الكتب النحوية بدأ تواليها بكتاب سيبويه حتى الآن . وبرغم تعدد هذه المؤلفات واختلافها فى طرق العرض وأساليب التأليف وغاياته فإنها جميعًا تعرض قواعد اللغة العربية كما وصفت فى القرن الثانى الهجرى للسبب الذى أسلفته من قبل ، ولذلك فإن اللاحق منها يأخذ من

(٢٥) انظر كتابى « النحو والدلالة : مدخل لدراسة المعنى النحوى الدلالى » من صفحة ١٥ إلى ٢٧ (القاهرة ١٩٨٣م).

السابق دون أن يضيف إليه إلا أن يقدم أو يؤخر أو يحذف أو يوجز أو يطنب . وأما الخلافات التى نجدها بين النحويين بعضهم وبعض كالذى نجده مثلا بين الكوفيين والبصريين فإنه اختلاف فى التفسير وفقًا للاختلاف فى بعض الأسس ولا يلغى تفسير تفسيراً مادامت تتوافر له شرائط البحث والنظر الصحيح . وأصحاب هذه المؤلفات دائمًا على وعى بأنهم يعلّمون قواعد العربية ويفسرون اللغة ولا يعلمون اللغة نفسها. أما إذا كانوا يطلقون على النحو « علم اللغة » فهذه مسألة اصطلاح.

وأما تعليم اللغة لديهم فيمكن تلمسه فيما يعرف بكتب الأمالى والمجالس وشروح الشعر وتفسير القرآن حيث كانت تُختار نصوص متنوعة وتدرس من جوانب مختلفة صوتية وصرفية ونحوية ودلالية ولا تكون القواعد هنا هدفًا فى ذاتها ، بل يكتفى بالإشارة إلى ما له بالنص منها علاقة . ويشار فى هذا المجال ـــ على سبيل المثال ـــ إلى مجاز القرآن لأبى عبيدة ، ومعانى القرآن للفراء ، والكامل للمبرد ، وشرح القصائد السبع الطوال لابن الأنبارى . والمهم فى هذه الطريقة أنها تربط بين دلالة النص وقواعده . وقد طبق عبد القاهر الجرجانى هذا الربط تطبيقًا فذا فريدًا فى كتابه دلائل الإعجاز . وبذلك ظهرت قيمة الفهم النحوى ، مع أن عبد القاهر له كتب نحوية أخرى مثل الجمل ، والعوامل المائة ، والمقتصد فى شرح الإيضاح، وهذه الكتب النحوية لها وظيفة أخرى هى تفسير اللغة لا تعليمها .

ثانيها : أن المنهج السائد حتى الآن فى تعليم قواعد العربية ـــ ولا أقول تعليم العربية ـــ هو المنهج القديم . ففى بعض دور العلم والجامعات ما تزال بعض الكتب القديمة تدرس كشرح ابن عقيل ، والأشمونى ، وشرح شذور الذهب ، وقطر الندى لابن هشام ، وغيرها ، أو كتب مؤلفة حديثًا ولكنها على غرار الكتب القديمة .وقد حدث من جانبنا خلط بين تعليم العربية وتعليم قواعدها فأصبح عبء تعليم العربية كله ملقى على «النحو » وحده . وكلما ظهرت شكوى من ضعف

المستوى اللغوى، أو حدث خطأ فى أى جانب من جوانب اللغة عزونا ذلك إلى النحو وحده، فأخذنا نزيد فى ساعات تدريسه أو نزيد فى كمية القواعد التى تدرس للطلاب ، أو نعود للنحو نفسه فنوضحه أو نوفيه أو نكمله أو نهذبه أو نصفيه ؛ ولذلك وجد « النحو » بعد ذلك موصوفًا بصفات شتى مثل الواضح والكامل والوافى والجديد والكافى والمصفى والمعقول والمهذب والميسر . . .إلخ، ومع ذلك كله ما تزال المشكلة قائمة بل ما تزال تزداد تفاقمًا ، وقد سئل أحد أساتذة النحو مرة أمامى عن سبب ضعف الطلاب فى اللغة فأجاب محتجًا : « ومالنا وذلك . نحن ندرس القواعد ولا ندرس اللغة! » .

ثالثها : أن علماء اللغة العرب المحدثين ــ برغم مرور أكثر من خمسة وأربعين عامًا على ظهورهم فى العالم العربى ــ لم يقدموا حتى الآن بديلا متكاملا للنحو العربى القديم . بل اكتفوا فى معظم الأحيان بتوجيه النقد إلى منهجه وبعض مسائله . وهم فى نقدهم هذا يمثلون أصداء مختلفة للاتجاهات اللغوية الغربية الحديثة وهى كثيرة متجددة ، ويحاولون أن يطبقوا بعض هذه النظريات على اللغة العربية دون أن يعقدوا صلحًا بين الموروث العتيد والوافد الحديث . وقد اتهم النحو العربى والنحاة العرب بتهم مختلفة ، ومثالا على ذلك عندما كان الاتجاه الوصفى سائدًا فى فترة سابقة شبع النحو والنحاة تجريحًا لمعيارتهم ، وعندما عرفت نظرية النحو التحويلى التوليدى رأوا فى التأويل والتقدير الذى كان معيبًا لأنه يتنافى مع الوصفية تشابهًا مع البنية العميقة والبنية السطحية، وحاولوا عقد مشابه بين هذه النظرية وأصول النحو العربى ، واعتبر بعض الباحثين أن فى ظهور هذا المنهج رد اعتبار للنحو العربى .

ثم هم مختلفون فيما بينهم اختلاف أفراد لا اختلاف اتجاهات ، ويظهر ذلك واضحًا فى فوضى المصطلحات اللغوية المترجمة إلى العربية . ولم يوجد لدينا بعد من يعملون بوصفهم فريقًا متعاونًا يكمل بعضه بعضًا .

رابعها : ما يزال فى جامعاتنا وفى الكلية الواحدة بل فى القسم العلمى الواحد ازدواج فى القائمين بتعليم قواعد العربية (وهو أشبه بالازدواج اللغوى» حيث يوجد فريقان . الفريق الأول هم علماء اللغة المحدثون، والفريق الثانى هم علماء النحو والصرف مع أن النحو والصرف جزء من مهمة الفريق الأول. والغريب أن غاية الفريقين واحدة وهى تفسير اللغة، ومجالهما واحد، ولكنهما متنافران متدابران . كل منهما يفسر بطريقة لا تكمل تفسير الآخر بل تهدمه وتوحى بعدم الثقة به . علماء اللغة مهتمون بالنظريات الحديثة ويطبقون بعضها على العامية إن لم يسعفهم التطبيق على الفصحى. وعلماء النحو معنيون بسيبويه والمبرد وابن جنى والزمخشرى.

وهناك فئة ثالثة تتشكل على استحياء تعمل على التوفيق فتحاول أن تلبس سيبويه قبعة تشومسكى ، وتلبس دى سوسير عمامة ابن جنى ، وتجعل الكوفيين وصفيين ، وتجعل البصريين تحويليين توليديين . ويتوزع المتعلم بين هؤلاء وأولئك، وتصبح الحقيقة أكثر توزعًا .

وإننى ــ دون أن أحاول استبدال القبعة بالعمامة أو العكس ــ أرى أن جوهر الوصف الصحيح للغة واحد ، ولذلك لا أجد حرجًا أن أشير إلى أن غاية النحو ــ كما قدمتها عند النحاة العرب القدماء ــ تتفق مع غاية النحو لدى أصحاب مدرسة النحو التحويلى التوليدى Transformational - Generative Grammar إذ يقرر أتباع هذه المدرسة أن هدف الوصف اللغوى يجب أن يتجه إلى بناء النظرية التى تفسر العدد اللامتناهى من الجمل فى لغة طبيعية . فمثل هذه النظرية يمكن أن تشرح ما هى متتابعات الكلمات التى تشكل جملا ، وما هى تلك المتتابعات التى لا تشكل جملا . كما توفر وصفًا للأبنية النحوية لكل جملة »[٢٦] ويشرحون مهمة عالم اللغة بأنها تكمن فى أنه يصدر عن معطيات الأداء اللغوى ليحدد نظام القواعد العميقة الذى يستعمله كل من المتكلم والمستمع فى أداء لغوى فعلى بعد أن يكون قد ملكه [٢٧] . فالنحو لديهم ــ إذن ــ يقوم على وصف سليقة المتكلم اللغوية ،

(٢٦) انظر : جون سيرل ، تشومسكى والثورة اللغوية ١٢٧ (مجلة الفكر العربى ع ٨ ، ٩) .

(٢٧) انظر : Chomshy': Aspects of the Theory of Syntax , P.8

وتلمس المقاييس العقلية الكامنة تحت البنية المنطوقة التى تجعله قادرًا على استخدام لغته من خلال وصف الأمثلة التى ينتجها هذا المتكلم صاحب الملكة اللغوية.

والذى أود أن أنفذ إليه من هذا كله أن النحو بوصفه علمًا لا يمكن الاعتماد عليه وحده فى تعليم اللغة ، لأن مهمته الأساسية ـ كما رأيناها لدى النحاة العرب القدماء وبعض أصحاب الاتجاهات اللغوية الحديثة ـ هى تفسير سليقة المتكلم لا تكوين هذه السليقة اللغوية . ولعل هذا يفسر لنا عدم توفيق الجهود الكثيرة التى بذلت منذ مطلع القرن العشرين وحتى الآن ؛ لأن أصحاب هذه الجهود ظنوا أن عدم معرفة النحو هى السبب فى عدم تعلم العربية تعلمًا متقنًا؛ ولذلك كانوا يتجهون إلى تيسير النحو أو إصلاحه أو إحيائه .

وليس معنى هذا أننى أقلل من دور النحو ، ولكننى فحسب أريد أن أقرر أن البدء فى تعليم اللغة من خلال النحو لا يصلح منطلقًا صحيحًا للتعليم ما لم يسنده جنبًا إلى جنب وسائل أخرى تجعل اللغة بالنسبة للمتكلم سليقة ، أو على الأقل تقرب من أن تكون سليقة .

وفى مجال التعليم اللغوى يفضل اختيار المستوى النحوى الذى يراد تعليمه ليكون معينًا على إكساب المتعلم ـ مع الوسائل الأخرى ـ المهارة اللغوية . فهناك مستويان لدراسة النحو : أحدهما المستوى التعليمى وهو يكتفى ببيان العلاقات القريبة والقواعد التي تساعد على نطق الجملة نطقًا صحيحًا وتشرح الأساس لمعناها الدلالى ، وغالبًا ما يكون هذا المستوى وصفًا لما يمارسه المتكلم بالفعل. وأماالمستوى الآخر فهو الذى يعنى بالتفسير النظرى للظاهرة اللغوية ودراسة القواعد النحوية بطريقة تحليلية علمية مقارنة تكون مهمتها كشف العلاقات بين التراكيب اللغوية ووضع هذه القواعد فى صيغة قوانين منهجية واضحة، وهى بهذا لا تكون نموذجًا يحتذيه المتكلم والمستمع بل وسيلة من وسائل الكشف والتفسير.

ودراسة النحو على أى مستوى ينبغى أن تنطلق من كونه عنصرًا كامنًا تحت الصيغة الصوتية المنطوقة للجملة يعمل على تماسك وحداتها ، ويعمل فى الوقت نفسه على ربط الصيغة الظاهرية بمعناها الدلالى ويعطيها التفسير وأن يكون واضحًا

أن كل جملة لغوية لها جانبان : جانب ظاهرى مسموع وجانب آخر تحت هذا الجانب المنطوق المسموع هو النظام الثابت لذلك الأداء المتغير . والنظام نموذج فكرى لا يتحقق ولا يظهر للواقع إلا عن طريق الاستعمال أو الأداء .وكل نموذج فكرى يمكن أن تؤدى به آلاف الجمل التى يختلف مظهرها ويتحد نموذجها ، ومع هذا الاختلاف فى المظهر تظل دائمًا هناك علاقة تفاعل قوى بين هذا النموذج التحتى العميق والسطح الأدائى المتغير . وهذا التفاعل هو الذى يقوم بدور فعال فى تفسير الجملة وإعطائها معناها الدلالى الأولى ، ويربط فى الوقت نفسه بين عدد مختلف من الأبنية إلى نموذج واحد.

والمتكلم لا يكتسب هذا النموذج الثابت من خلال تعلم القواعد وحدها بل يكتسبه من خلال الأداء المتغير وقدرته على إدراك التشابه فى عمق كل بنية من الأبنية المنطوقة . فإذا تكونت لديه حصيلة كبيرة من الأبنية المتغيرة وأدرك بنيتها العميقة أصبح بعد ذلك قادرًا على توليد هذه القاعدة المنتجة واستخدامها . وبعبارة أخرى إذا جئنا لمتعلم العربية وقلنا له هذه القاعدة مثلا : الجملة الاسمية تتألف من المبتدأ والخبر . وأعطيناه لذلك مثالا أو مثالين فإنه بذلك لا يمكن أن يكون قد ملك الوسيلة الصحيحة التى تهديه إلى تكوين جمل اسمية أخرى صحيحة . لكن علينا فى هذه الحالة أن نحصى له الصور المختلفة لتركيب الجملة الاسمية فى حالات مختلفة كالإفراد وغير الإفراد ، والتقديم والتأخير ، وحالات الاكتفاء بأحد الطرفين ، وحالات الاسم الصريح والمؤول ، وحالات التعريف والتنكير ، وأنواع الخبر، وحالات الإثبات والتوكيد والاستفهام والنفى وحالات إضافة عناصر أخرى لإفادة معان مختلفة كالزمن والتحويل والتمنى إلى آخره ، ونحاول فى كل ذلك ربط هذه الصور المتغيرة ببنيتها الأساسية التى تجمع هذه الصور كلها تحت « الجملة » الاسمية ، ونكرر ذلك عليه فى أمثلة مختلفة ونساعده على تعرف العلاقات الدلالية بين الكلمات فى الجملة ، وقبول بعضها لبعض وعدم قبول بعضهاللبعض الآخر ، حتى يصبح ذلك لديه سليقة أو ملكة تساعده على معرفة الصواب من الخطأ فى اختيار الكلمات بعضها إلى بعض من خلال المفردات المحكومة بقوانين الاختيار المعروفة بين المتكلمين باللغة .

إن المتعلم الذى لم تتكون لديه ملكة اللغة يكون غير قادر على تركيب جملة صحيحة فى نطاق اللغة التى يتعلمها انطلاقًا من القواعد النحوية وحدها، أو المفردات اللغوية وحدها. بل إنه مع هذين الجانبين فى حاجة إلى أن يأخذ فى الحسبان العلاقات الدلالية بين الكلمات فى الجملة . وإذا لم يكن مزودًا بقواعد اختيار هذه الكلمات التى تخصص لسياق الجملة المناسب فسوف يكون عرضة لأن يكون جملا صحيحة نحويا ولكنها لا تؤدى معنى ، أو تحتوى على كلمات مستعملة بمعنى خاطىء فى إطار نحوى خاص (٢٨) .

فتكوين الملكة اللغوية يحتاج إلى معرفة المفردات اللغوية ، وقواعد الاختيار الدلالى بينها ، والقواعد النحوية التي تؤلف بينها فى جمل مفيدة ذات دلالات معينة مختلفة ، والتكرار المستمر لكل ذلك . والملكات ـــ كما يقول ابن خلدون ـــ لا تحصل إلا بتكرار الأفعال ، لأن الفعل يقع أولا ، وتعود منه للذات صفة ، ثم تكرر فتكون حالا ، ومعنى الحال أنها صفة غير راسخة ، ثم يزيد التكرار فتكون ملكة ، أى صفة راسخة . ويطبق ذلك على اللغة العربية فيقول : فالمتكلم من العرب حين كانت ملكة اللغة العربية موجودة فيهم يسمع كلام أهل جيله وأساليبهم فى مخاطباتهم وكيفية تعبيرهم عن مقاصدهم كما يسمع الصبى استعمال المفردات فى معانيها فَيُلَقَّنُهَا أولا ثم يسمع التراكيب بعدها فَيُلَقَّنُهَا كذلك، ثم لا يزال سماعهم لذلك يتجدد فى كل لحظة ومن كل متكلم واستعماله يتكرر إلى أن يصير ملكة وصفة راسخة ويكون كأحدهم . هكذا تصيَّرت الألسن واللغات من جيل إلى جيل وتعلمها العجم والأطفال . وهذا هو معنى ما تقوله العامة من أن اللغة للعرب بالطبع (٢٩) .

وإذا كان هذا هو السبيل إلى تكوين الملكة اللغوية الصحيحة فإن هذا يجعلنا ندرك السبب فى أن المحاولات التى بذلت فى القرن العشرين لجعل العربية سليقة لم تؤد غايتها التى رجاها أصحابها . هذاالسبب لا يكمن فى أنها أهملت الواقع

---

(٢٨) انظر : . Allen and Buren: Chomsky Selected Readings, P.101

(٢٩) ابن خلدون ، المقدمة ٤/ ١٣٨٩ .

اللغوى ، بل لأنها حاولت ذلك من زاوية القواعد النحوية . بل إن بعض هذه المحاولات لم يهتم إلا بجانب واحد فقط من جوانب القواعد النحوية وهو جانب العلامة الإعرابية مثل محاولة إبراهيم مصطفى فى إحياء النحو ١٩٣٧ ومحاولة اللجنة التى ألفتها وزارة المعارف المصرية سنة ١٩٣٨ لغرض تسهيل قواعد النحو والصرف من طه حسين وأحمد أمين وعلى الجارم ومحمد أبو بكر إبراهيم وإبراهيم مصطفى وعبد المجيد الشافعى ، ومحاولة أمين الخولى فى (مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير والأدب) ومحاولة محمد كامل حسين فى (النحو المعقول) وغيرها .

إن المتكلم والمخاطب يعرفان الفاعل من المفعول فى مثل هذه الجمل الآتية : —

— أكل الحلوى عيسى .

— كلم ليلى مصطفى .

— ركبت السيارة سلوى .

دون أن تكون هناك علامات إعرابية ومع تغير مكان الفاعل والمفعول به لأن قوانين الاختيار الدلالية بين الكلمات تجعل العلاقة بين (أكل) و (الحلوى) علاقة المفعولية لا الفاعلية ، ولا يقع فى الخاطر — كما يقول القدماء — أن الحلوى هى الآكلة وأن عيسى هو المأكول . وتجعل العلاقة بين (ركبت) و (سلوى) علاقة الفاعلية . وقواعد التركيب لا تجعل (ليلى) فاعلا للفعل (كلم) لأن هذا الفعل لم تتصل به علامة تأنيث ولذلك يفهم المستمع أن الفاعل هو (مصطفى) .

ومعنى هذا أن هناك علاقات دلالية بين الكلمات وقواعد تركيبية تتعاون مجتمعة على كشف المعنى الأولى وتحديد الوظائف النحوية، ومن بين هذه الوسائل «العلامة الإعرابية» [٣٠] التى تكون ضرورية فى تراكيب معينة مثل :

(٣٠) انظر : د. تمام حسان فى :اللغة العربية معناها ومبناها (١٩٧٣) ففيه شرح واف لمسألة « تضافر القرائن» وهو يجعل العلامة الإعرابية قرينة من بين هذه القرائن.

ـ ﴿ وَإِذِ ابْتَلَى إِبْرَاهِيمَ رَبُّهُ بِكَلِمَاتٍ فَأَتَمَّهُنَّ قَالَ إِنِّي جَاعِلُكَ لِلنَّاسِ إِمَامًا قَالَ وَمِن ذُرِّيَّتِي قَالَ لا يَنَالُ عَهْدِي الظَّالِمِينَ ﴾ (الآية ١٢٤ من سورة البقرة)

ـ ﴿ وَمِنَ النَّاسِ وَالدَّوَابِّ وَالأَنْعَامِ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ كَذَلِكَ إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ ﴾ (الآية ٢٨ من سورة فاطر)

ـ ﴿ وَأَذَانٌ مِّنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ إِلَى النَّاسِ يَوْمَ الْحَجِّ الأَكْبَرِ أَنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ مِّنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولُهُ فَإِن تُبْتُمْ فَهُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ وَإِن تَوَلَّيْتُمْ فَاعْلَمُوا أَنَّكُمْ غَيْرُ مُعْجِزِي اللَّهِ وَبَشِّرِ الَّذِينَ كَفَرُوا بِعَذَابٍ أَلِيمٍ ﴾ (الآية ٣ من سورة التوبة)

وقد أوقع الاهتمام بالعلامة الإعرابية وحدها بعض الذين تناولوا إصلاح النحو من خلالها فى مآزق كثيرة . ثم إن نظام العربية نفسه يسمح بعدم وجود العلامة الإعرابية أو بمخالفتها فيما يقبلها فى مواضع كثيرة مثل الوقف والإدغام والتناسب الصوتى وغيرها.

ولعل من المفيد فى هذا الحال التفريق بين ثلاثة أمور هى : ـ

أولاً : الموقع الإعرابى ، وهو الوظيفة النحوية المعينة ، والذى يحدد الوظيفة النحوية علاقة الإسناد ، والعلاقات الدلالية بين الكلمات ، وقواعد الاختيار بينها.

ثانيًا : الحالة الإعرابية ، فكل موقع إعرابى له حالة إعرابية خاصة به من الرفع والنصب والجر بالإضافة إلى القواعد الفرعية الأخرى التى تعمل على إحكام الترابط بين المواقع الإعرابية أو الوظائف النحوية .

ولما كان الكلام المفيد قائمًا على التأليف من أجزاء ذات دلالة معجمية تتحول بالتأليف إلى دلالة تركيبية فلابد فى المؤلف أن يكون لكل جزء فيه وظيفة (موقع) معين و (حالة) معينة يندرجان تحت نظام اللغة القاعدى المستخلص من ملاحظة الأمثلة واستقراء التراكيب . الموقع الإعرابى (كالفاعلية) مثلا لا يختلف ولكن يختلف ما يشغله . والحالة الإعرابية كالرفع مثلا لا تختلف ، ولكن تختلف العلامة الإعرابية الدالة عليها.

ثالثًا : العلامة الإعرابية وهى دليل على الحالة فى بعض الأحيان ، وهناك أكثر من علامة للحالة الواحدة ، كالضمة والواو والألف وثبوت النون للرفع، والفتحة والألف والياء والكسرة للنصب وهكذا ، وكل علامة من هذه مخصوصة بنوع من الكلمات مخصوص .

ولما كانت المواقع الإعرابية متعددة ، والحالات الإعرابية محدودة بثلاث فقط (الرفع والنصب والجر) فى الأسماء؛ اقتضى نظام بناء الجملة العربية أن يشترك أكثر من موقع (وظيفة) فى حالة واحدة ، ومن هنا اشتركت الفاعلية والابتدائية والخبرية مثلا فى حالة الرفع . واشتركت المفعولية والحالية والتمييز والاستثناء فى النصب .

والنظام اللغوى فى العربية بهذا لا يعبث ولا يرمى إلى اللبس وذلك لأن الحالة الإعرابية يحددها الموقع . ومن هنا يصبح تحديد الموقع الإعرابى وحالته كافيين عند عدم وجود العلامة الإعرابية لعدم قبول الاسم لها لأنه إما معتل الآخر أو مبنى أو لأن ما يشغل الموقع الإعرابى المعين يكون مركبًا من جملة أحيانًا (٣١) .

ولهذا كله يكون الاهتمام بالعلامة الإعرابية وحدها فى سبيل تيسير النحو أو إصلاحه ، أو فى سبيل تعليم قواعد العربية مدخلا غير صحيح ، كما أن تعليم العربية من خلال القواعد وحدها يعد مدخلا غير صحيح كذلك .

بعد هذا نخلص إلى عدد من الملاحظات يفضل مراعاتها فى مجال تعليم العربية وهى :

١ ـ علينا فى تعليمنا للعربية أن نقدر ظروفها الخاصة وتاريخها الطويل وارتباطها بتراث كثير متنوع وبالقرآن الكريم والحديث النبوى الشريف ، والشعر العربى الجاهلى والإسلامى ، ونقدر فى الوقت نفسه دور التطور الذى يميت بعض الكلمات ويحيي أو يخترع كلمات أخرى ، ويستحدث تراكيب لم تكن مألوفة شائعة ، ويوارى بعض التراكيب الأخرى وهكذا، وأن نعمل على المواءمة بين هذا التاريخ الطويل ومتطلبات المعاصرة .

---

(٣١) انظر كتابى : العلامة الإعرابية ، فى الفصلين الثالث والرابع (مطبوعات جامعة الكويت ١٩٨٤) .

إن الفطرة العربية ارتضت من قديم أن تكون هناك لغتان : إحداهما للتعليم والتعلم والثقافة والفن والفكر والأدب ، والأخرى للتفاهم العفوى والخطاب التلقائى وقضاء المصالح اليومية . وقد عاشتا جنبًا إلى جنب ، كل منهما تؤدى دورها وتحقق الغاية المرجوة منها. وعلى حين تنوعت اللغة التلقائية بتنوع المجموعات العربية ، بقيت العربية الفصحى لغة مشتركة بينهم جميعًا . وقد أدت عوامل التأثير والتأثر إلى بعض التغيير فى بعض التراكيب . ولا يصح أن نهرب من فشلنا فى تعليم العربية الفصحى إلى قصر الاهتمام بالعامية . ويجب أن نتحلى بالشجاعة اللازمة ونعترف بأن الحاجة إليهما معًا قائمة على ألا يسوّغ ذلك لنا الخلط بينهما . وينبغى أن نحدد لكل منهماالدور الذى يقوم به ونعمل ما وسعتنا المحاولة على جعل العربية الفصحى سليقة للمتعلم العربى . ويتوقف ذلك على العمل على محو الأمية ، وغرس الاهتمام بالقراءة فى نفوس الناشئة، وتقديم القدوة الصالحة لهم فى هذا المجال ، وتوظيف وسائل الإعلام المؤثرة توظيفًا رشيدًا لتحقيق هذه الغاية ، وإصلاح نظم التعليم ، ومحاولة أن يكون تعليم العلوم الأخرى باللغة العربية حتى ترتبط اللغة بالمحتوى العلمى والفكرى.

٢ - إن اللغة صورة للحضارة وانعكاس أمين لها ، والنهضة العربية ليست فى حقيقة الأمر إلا ضربًا من نهضة المجتمع الذى يستعملها. ولكى نقدر دور لغتنا فى العصر الحاضر ينبغى أن نعرف مدى تقدمنا الحقيقى وموقعنا من صنع الحضارة المعاصرة التى نعد عالة عليها ، وعلينا ألا نلقى اللوم فى تخلفنا على اللغة العربية أن نظن أن ارتباطنا بالفصحى فى مجالات كثيرة هو الذى يعوق تقدمنا، فإن الإنجليزية والفرنسية مثلا لم تجعلا الدول المتخلفة التى تتكلم بهما فى صفوف الدول المتقدمة .

إن العرب لم يشاركوا فى صنع الحضارة المعاصرة ، وإن كانوا من أكبر المستهلكين لها . نحن نستورد السيارة والغسالة والثلاجة والتليفزيون وأجهزة التكييف وكل وسائل الرفاهية وغيرها ولم تدفعنا الحاجة إلى الاختراع مع أننا القائلون إن الحاجة أم الاختراع أو الحاجة تفتق الحيلة (لفت نظرى ذات جمعة فى أحد المساجد

أن كثيرًا من المصلين اصطحب معه مصلاه ، وكانت المصليات ـ مع الأسف ـ من صنع الصين ، وكأن الدين الإسلامى ظهر فى الصين !!). والتقدم الحضارى لا يبدأ من اللغة ، بل يبدأ من المجتمع . وعندها سوف ننظر للغتنا القومية بنظرة أكثر احترامًا . ومن الملاحظ أنه لما كانت الحضارة العربية هى السائدة (أثناء ما يعرف بالعصور الوسطى فى أوربا) اعتقد كثير من العلماء أن اللغة العربية هى أشرف اللغات . ولكن الحضارة العربية لم تتصل بل اتصلت اللغة التى دونت بها هذه الحضارة ، وبقيت دون أن يكون لها سند حضارى معاصر ؛ لأن حضارتناالمعاصرة تقوم على الغرب ، حتى فى المناهج الحديثة لدراسة اللغة . علينا أن نطور لأنفسنا أساليبنا الخاصة ذات الشخصية المستقلة ، وأن نكون على وعى بما يفيد تقدمنا المنشود . وهذا بالطبع لا يعنى بحال أن ننغلق على أنفسنا أو نصم الآذان عما يدور فى العالم المعاصر من حولنا.

٣ ـ إن عالِم اللغة اليوم معنىٌّ فى المقام الأول بالتحليل الموضوعى للنماذج والأبنية للأصوات والمقاطع والكلمات والعبارات والجمل لأية لغة أو أية لغات فى العالم ،وربما يتسع بحثه لعدد كبير من اللغات ، وقد يقصر اهتمامه على لغة واحدة أو لغتين ، وبطبيعة الحال سوف يبدأ فى تحليله المركز ببناء اللغة التى يجيدها أكثر من غيرها ، وهى لغته الأم، وبعد ذلك ينتقل إلى لغة غيرها يكون قد اطلع عليها. وإنه لمن المشكوك فيه ـ كما يقول سيمون بوتر ـ أن يكون بمقدور أى إنسان أن ينجز تحليلا كاملا لنظام كلامى دون أن يكون قائمًا على أساس المقارنة . وهذا يصدق بالقدر نفسه على المبتدىء [٣٢] ولست أرى بأسًا فى أن يتم تعليم العربية الفصحى فى نظمها وتراكيبها بمقارنة اللغة الأم التى يجيدها المتعلم من أجل توضيح الجانب الدلالى للفصحى ، وهى فى حالة المتعلم العربى لغته العامية . وذلك فيما أرى يساعد على تثبيت فهم العربية الفصحى ؛ لأنها فى حقيقة الواقع موازية للعامية . والمتعلم يجيد العامية سليقة ، وهو مطالب فى الوقت نفسه بتعلم الفصحى لأنها لغته القومية والحضارية والثقافية .

---

(٣٢) انظر : Potter.s . Language in Moderr World. P. 12 .

٤ - تعليم اللغة يبدأ من الأنماط التركيبية ، فاللغويون يقررون أن الجملة هى وحدة الكلام الأساسية وأنها الحد الأدنى من اللفظ المفيد [٣٣] . ويقرر كثير من التربويين أن الجمل هى أساس تعليم اللغة سواء فى بدء تعليم اللغة أو فى مراحل تعلمها المختلفة ، فالجملة تمثل وحدة فكرية لابد أن تكون هى أساس الاستعمال اللغوى [٣٤] لابد أن تكون هذه الأنماط التركيبية صحيحة من أول الأمر . ولا يصح أن نعلم جملا مغلوطة بحجة التدرج المعرفى ؛ لأن التدرج لا يكون من الخطأ إلى الصواب (معظم الجمل فى كتاب القراءة للصف الأول الابتدائى بمدارس الكويت مثلا جمل غير صحيحة) ولابد أن يصحب ذلك تدريب مستمر يساعد على إكساب الملكة ، وقد رأينا أن الملكة تكتسب بالتكرار المستمر للأنماط الصحيحة من الإثبات والنفى والنهى والتوكيد والاستفهام وغيرها. المتعلم ، ولو كان طفلا ، قادر على اكتساب القواعد بطريقة عفوية تلقائية لأنه أتقن لغته الأم بالمحاكاة والتكرار من غير معلم .

إن تدريس القواعد منفصلة عن النصوص الحية التى لا ترتبط بمشاعر المتعلم وتجاربه قد أسهم فى تكوين انطباع خاطىء عند المتعلمين أن القواعد هدف فى ذاتها ، وأنها فى واد منعزل عن اللغة . وقد ساعد التجريد الذى تتوخاه غالبًا الأمثلة القديمة على ذلك . حيث تدور الأمثلة المصنوعة حول ضرب زيد عمرًا وقيام زيد ومجيئة . . .إلخ، ومن هنا يكون لاختيار النصوص دور مهم جدا فى عملية التعليم . والأفضل أن يكون التناول للنص بوصفه وحدة متكاملة فيدرب المتعلم خلال دراسة النص على القراءة أى فهم اللغة المكتوبة وعلى الاستماع أى فهم اللغة المسموعة وعلى القواعد أى قوانين تركيب الكلمات والجمل التى تتحكم فى طرق تأدية المعانى، وعلى الخط والإملاء أى قوانين كتابة اللغة وعلى التعبير بشقيه الشفوى والكتابى ، وعند ذلك لا يكون هناك مجال لتكوين انطباعات خاطئة عند المتعلمين كاعتبار دراسة الإملاء أو القواعد غاية فى حد ذاتها لا علاقة لها باستعمال اللغة فى وظائفها الطبيعية. وكذلك لا تتكون انطباعات خاطئة عند

(٣٣) انظر : Potter.s Modern Linguisics , P. 104 (London 1967)

(٣٤) انظر : د. صلاح مجاوز تدريس اللغة العربية ١٠٩ .

المعلمين أنفسهم حول الغاية من تدريس اللغة فيتجه التركيز نحو ما يفيد فى تحقيق الغايات الأساسية لتعلم اللغة (٣٥) .

ويفضل أن تكون النصوص المختارة ذات مفردات سهلة فى مراحل التعليم الأولى بحيث تكون مما يسمعها المتعلم فى مجالات يفهمها ؛ لأن هذا يوفر على المتعلم والمعلم معًا شرح الدور الدلالى للكلمة وقانون اختيارها لغيرها من الكلمات التى تقبل أن تدخل معها فى علاقات تركيبية .

وأخيرًا . . إذا كان تاريخ النحو العربى طويلا ممتدا كتاريخ العربية الفصحى نفسها ، وإذا كان طول الأمد قد أرسى تقاليد ثابتة قد تدفع بعض الباحثين أحيانًا إلى محاولة تحديها ، أو يصبح تخطيها أحيانًا صعبًا محفوفًا بمخاطر الاتهام بتهم كثيرة ، أو يغرى بعض الباحثين بالأنس بها والركون إليها ، فإن هذا كله لا يصح أن يدفعنا إلى الاستسلام والرضا بما هو قائم وعدم البحث عن الأساليب والوسائل الصحيحة التى تساعد على تحقيق الهدف الذى نحدده بوضوح من وراء دراسة اللغة وتدريسها . بعبارة أخرى أقول : إنه بالرغم من أن تجارب الماضى تعلمنا باستمرار أن جميع الغربان سوداء يجب علينا ألا نوقف البحث عن الغرب الأبيض .

* * *

(٣٥) انظر داود عبده ، نحو تعليم اللغة العربية وظيفيا ٧١ (١٩٧٠ الكويت) .

المبحث الثانى

النّحو .. ومُشكلة الضّعف اللّغوى

مدخل :

تكثر منذ فترة ليست بالقليلة الشكوى من ضعف مستوى اللغة العربية الفصحى ، ويبدى الغيورون على اللغة قلقا على حاضرها المتمثل فى استخدامها والإبداع بها ، وعلى ماضيها المتمثل فى تراث أمتها .

ونستطيع القول بأن لدينا أزمة فى لغتنا عندما نجد اللغة تتعثر بها أقلام الكتابة ، وألسنة المتعلمين والمعلمين جميعًا ، وعندما لا نستطيع أن نقرأ تراثها قراءة تبصّر وفهم ، ولا نقدر على تمثله واستيعابه والإفادة منه، وعندما يضعف خيال الناطقين بها؛ فلا يجيدون فى فنها، وتختنق اللغة فى أيديهم وعلى شفاههم، وتبدو اللغة كما لو كانت عاجزة عن الوفاء بمطالب الحياة والفن معًا، وعندما يهرب كثير من أبنائها إلى لغات أخرى يلوكونها ويجدون فيها بديلا عن اللغة الأم التى يفخرون بعدم إجادتها، ويعتزون فى الوقت نفسه بإجادتهم لغيرها.

وقد تتعدد أسباب هذه المشكلّة ، وتتنوع؛ فنجد منا من يلقى تبعة ذلك كله على الاستعمار ودعوته الدائبة الخبيثة لإماتة هذه اللغة. وقد نجد فينا من يرجع السبب فى ذلك إلى هوان اللغة على أصحابها ، وعدم رعايتهم لها وعنايتهم بها،

وفقدان جديتهم فى العمل على إحيائها . وبيننا من يتهم وسائل الإعلام والترفيه التى دأبت على تصوير القائم بتدريس العربية فى صورة مزرية، بقصد الإضحاك، تنفر الناس منه، وتحمل النشء على الهروب من ملاقاة مثل مصيره. وفينا من يعزو ذلك إلى تكدس التلاميذ فى فصول المدارس ومدّرجات الجامعات، وعدم وجود البيئة الملائمة والمناخ المناسب ، ويجعل من ذلك سببا لضعف اللغة العربية. وقد يكون فينا من يجعل من تبّدل القيم فى عصرنا ومجتمعنا وتغير الاهتمام دوافع لإهمال اللغة العربية بدعوى عدم استعدادها لمسايرة العصر وتوفير المستوى الملائم لمن ينهض لها ويهتم بأمرها . وقد يذهب بعض الباحثين إلى أن اتساع الهوة بين مستوى العامية الذى يتخاطب به الناس فى حياتهم وشئون معيشتهم ، والمستوى الفصيح الذى يُطلب منهم ويرادون عليه فى التعلّم ، وبعد الفجوة فى ذلك ، وهو ما يعرف بالازدواج اللغوى ، هو ما يمكن أن يكون سبب هذا الداء؛ لأن هذا الازدواج اللغوى يؤدى إلى النفرة من المستوى اللغوى الذى لا يستخدم فى أمور الحياة ، ويدفع إلى الإحساس عند كثيرين بعدم إلحاح الحاجة إليه مما يؤثر بدوره على تعلم العربية وإجادتها فى مراحل التعليم المختلفة.

قد تكون هذه هى الأسباب ، وقد يكون بعضها ، وقد تكون هى وغيرها مما لم يذكر معًا ، وقد يكون غيرها دونها . وقد نختلف فى أسباب هذه المشكلة أو نتفق . ولكن الأمر الذى أظن أننا لن نختلف فيه كثيرا هو أن هناك مشكلة حقيقية ، وأزمة ضاغطة نعانى فيها ، ونحس بها فى جميع المظاهر اللغوية ، وتزداد يوما بعد يوم .

ما مظاهر هذه الأزمة ؟ وما دور « النحو » و « قضية الإعراب » فيها ؟ وما العمل لعلاجها ؟ هذا ما أحاول أن أعرضه ، مع إدراك واضح بأن للمشكلة جوانب متعددة ، ولا تكفى هذه الصفحات لعلاجها ، وبحسبها أن تشير إليها ، وتدعو لحلّها . وقد كان التركيز هنا على طرق جانب من جوانبها، وهو النحو ؛ لأنه أبرز ملامحها . ولعلها دعوة إلى تضافر الجهود فى هذه السبيل .

مظاهر المشكلة اللغوية :

إن المشكلة التى تعانى منها اللغة العربية الفصحى تتمثل فى مظاهر مختلفة فى حياتنا، منها عدم استقامة هذه اللغة على ألسنة المتكلمين ممن يعملون فى مجال «الكلمة»، وتعثر تراكيب العربية فى أفواههم تعثرا يدعو للإشفاق الممزوج بالمرارة والحسرة .

ومنها عدم استجابة الطلاب لما يلقى إليهم من دروس فى قواعد العربية ونصوصها، وفشلهم فى تطبيق هذه القواعد ، وفى نطق تلك النصوص نطقا صحيحا .

ومنها تخرج عدد كبير من طلاب اللغة العربية فى الأقسام العلمية المتخصصة فى دراسة العربية وآدابها وقواعدها وهم لا يعرفون إلا قشورا لا تفيد شيئا عن هذه اللغة وتراثها ، ولا يستطيعون أن يضبطوا نصا من نصوصها الحديثة والقديمة على السواء أو قراءته قراءة سليمة تستوعب معناه وتنفذ إلى صميمه، فضلا عن غيرهم ممن يتخرجون فى أقسام علمية أخرى .

ومن مظاهر هذه المشكلة كذلك ضيق كثير من القائمين بتدريس العربية فى المدارس بها ، وبرمهم منها ، وعدم قدرتهم ــ شأن غيرهم من مدرسى المواد الأخرى ــ على اصطناعِهم لها وسيلة للفهم والإفهام . ولا شك أن هذا الضيق ينتقل بطريق العدوى إلى طلابهم فينصرفون عن هذه « الكارثة » ، ويصبح كل همهم أن يحصلوا على درجات النجاح التى تمهد لهم الانتقال إلى صف دراسىّ أعلى ، أو التخرج فحسب .

ومن هذه المظاهر تلك الركاكة التى شاعت أخيرا فى كتابات كثير من كتاب الصحف وعدم وضوح عبارتهم ، والاستعانة بأقسام التصحيح فى دور الصحف لتقيم ما اعوجّ من هذه العبارة قدر الطاقة والجهد على سواء الفصحى، والهرب فى معظم الأحيان إلى اتخاذ « العامية » وسيلة للتعبير ، وعلى القائمين بالتصحيح أن « يترجموا » هذه العامية إلى الفصحى إذا سُمِح لهم بذلك ، وإذا كانت لديهم هم أنفسهم القدرة على مثل هذه « الترجمة » .

ومن هذه المظاهر ـ بل لعله من أهمها ـ عدم مطابقة التراكيب اللغوية على ألسنة المتكلمين والكتاب لما يراد التعبير عنه من المعانى؛ إذ يقصد المتكلم إلى شيء فينطق بشيء آخر ظانا أن ما نطق به معبرٌ عما يرمى إليه ، مفصحٌ عنه، ولا يتنبه إلى ذلك حتى مع لفت النظر إليه. ومعنى هذا ـ وهذا هو سر المشكلة ـ عدم وجود نُظُم لغوية أو طرائق تركيبية فى أذهان مستعملى اللغة ، أو ـ على افتراض حسن الظن ـ غموض هذه الأنظمة اللغوية؛ إذ إن الكلام تنفيذ حىّ للأنظمة اللغوية المختزنة فى الذهن . وقد انعدمت هذه الأنظمة اللغوية للفصحى أو كادت ، ولم ينعدم الكلام بطبيعة الحال ، وصار الكلام ، لذلك ، ضربًا من اللغو غير المفيد فى كثير من الأحيان،وترديدا ببّغاويا لحصيلة جدٍّ ضئيلة من اللغة لا تفيد فى كل المواقف . وكثيرًا ما نجد عددا غير قليل من المتكلمين ، عندما تراجعه فى مدلول كلامه، يفجؤك بقوله « أنا لم أقصد إلى ذلك ، ولكنى أقصد إلى كذا» ، ويعلم الله وحده إن كان هذا ال (كذا) هو الآخر صحيحا أو غير صحيح . ولعلك تلمس هذه الظاهرة أكثر وضوحًا فى المناقشات التى تسمع فى الإذاعة والتليفزيون ، وفى مناقشات الرسائل الجامعية ـ مع الأسف الشديد ـ إذ يدفع غموض العبارة وعدم قدرتها على الإبانة إلى كثير من المواقف المضحكة المبكية بين المناقشين والطلاب ، وقد تؤدى هذه الظاهرة إلى كثير من المضايق والمزالق المحرجة فى المواقف اليومية المتكررة ، وقد تصل إلى مستويات أعلى من ذلك فى بعض الأحيان .

وأخيرا نجد من مظاهر هذه المشكلة عدم وجود إنتاج جيد فى الفكر والأدب ومجالات النتاج اللغوى بوجه عام ، وأعنى بذلك أنه ليس لدينا الآن جيل معد إعدادا جيدا ليصل ما بدأه جيل الروّاد من طه حسين والعقاد ومحمد حسين هيكل وأحمد أمين والرافعى وتيمور وغيرهم مرورا بجيل نجيب محفوظ ومحمود حسن إسماعيل وصلاح عبد الصبور و محمد مندور وغيرهم من رجالات الجيل الثانى، وأكاد أقول إنه بانتهاء هذا الجيل ، وباستثناء عدد قليل جدا ، لن نجد كاتبا عربيا مجيدا لفن القول واستخدام اللغة استخداما صحيحا يفجّر طاقاتها ، ويجعل من

أبنيتها فنا خلاقا يتجاوز بنا هذا الواقع إلى واقع آخر أجمل وأفضل وأكمل . وهذه ــ فى حقيقة الأمر ــ كبرى نتائج أزمة اللغة العربية ، إذا ظل الحال على ما هو عليه ؛ فإنه ، إذا انعدم المبدعون ، وانعدم الذين يفهمون أسرار اللغة ويفقهون أساليبها ، ويستجيبون لما يخلقه المبدعون فى الفن على اختلاف ضروبه ؛ انعدم الخيال الخالق الذى يعيد بناء الحياة ، ويدفع إلى التقدم الحضارى المادّى والروحى معا ، وانحدر المجتمع كله إلى هاوية سحيقة من التردّى والهزال لا يعلم مداها إلا الله .

الواقع المرير يقول بصوت زاعق : لدينا أزمة حقيقية فى اللغة العربية تعلما وتعليمًا واستخدامًا وإبداعًا فى مجالات الإبداع المختلفة ؛ ومن هنا ساء كثير من مظاهر الحياة على المستوى الخلقى ، وتبدل كثير من القيم لدينا ، وأصبحت المباهاة بالأمور المادية سافرة ، وصار التفاخر بعدم معرفة اللغة العربية ضربا فى محاولة الانتماء إلى طبقة اجتماعية أرقى وأفضل ، وصار ذلك لا يثير أحدًا، ولا يأبه له أحد، ونحن فى غفلة تنسينا أننا نغوص فى بحر من الرمال ندفن فيه ماضينا كله ونشوه حاضرنا ونئد مستقبلنا .

قد يكون هناك ضرب من « الانتصار » للغة العربية ــ كما يحب الصحفيون أن يسموه ــ كأن تعترف بها الأمم المتحدة لغة من اللغات التى يمكن التعامل بها داخل أبهائها ، وقد تُتَّخذ العربية لغة ضمن اللغات المستخدمة فى بعض المؤتمرات الدولية ، وقد يكون هنا وهناك نوع أو آخر من مثل هذه الأمور التى يحلو للبعض أن يسميها «انتصارا » للغة العربية . ولكن هذا كله لن يفيد العربية شيئا؛ لأن مثل هذه الأمور تخضع لمطالب السياسة ــ أو أقل « لعبة السياسة » ــ الدولية التى تنهض أمورها على أسباب أخرى بعيدة كل البعد عما نحن بسبيله من الإحساس الطاحن بتلك المشكلة الضاغطة التى تعانى منها لغتنا «الجميلة » .

لقد انسحب الشعر أو كاد من الدرجة الأولى إلى الدرجة السادسة بعد

٢

التليفزيون والسينما والمسرح والرواية والقصة القصيرة فى حياتنا الثقافية . والشعر فن العربية الأول وخلاصتها المركزة التى تفجر الإحساس بالجمال ، بل أصبح من يقول الشعر متهما بين عامة « المثقفين » ، أو من يسمون أنفسهم كذلك ، بصفات كلها يشى بغير التقدير ، وليس هذا ــ فى حقيقة الأمر المؤلم ــ إلا نتيجة محزنة للأزمة التى تعانى منها لغتنا العربية أو يعانى منها المتكلمون بهذه اللغة .

لن أستثير نوازع الدين والقومية فى الاهتمام باللغة العربية والدعوة له ، فإن من تهون عليه لغته لا يجدى معه استثارة مثل هذه النوازع . كما أن الإصلاح المطلوب ليس من عمل فرد واحد ، وإن كان كل فرد مطالبا فى نفسه بهذا ، ولكن الإصلاح يحتاج إلى تكاتف جهات متعددة على رأسها أجهزة الإعلام المختلفة ووزارات التعليم ووزارة الثقافة والجامعات والمجامع اللغوية ومجالس البحوث والفنون والآداب . وأغلب ظنى أن كل هيئة من هذه الهيئات تعرف واجبها فى إحياء اللغة ، ولكنها لا تريد أن تأخذ نفسها بما يعنّيها ويكلفها بعض المشقة والجهد ، وغاية ما تحاوله أن تؤلف لجنة لفحص هذه المشكلة ودراستها ، وتجتمع اللجنة مرات ومرات ويتضاعف أجر المجتمعين، وينتهى الأمر بإصدار توصيات يكون مصيرها فى نهاية المطاف إلى إحدى خزائن سجل المحفوظات .

لقد دخلت مشكلة اللغة العربية الآن كل بيت من بيوتنا، وأصبح أولياء الأمور من أشد الناس هما وقلقا على مستقبل أبنائهم . وعجلة الزمان دائرة ، وإذا بقى الأمر على ما هو عليه دون انتفاضة قومية مخلصة تستهدف حياة هذه الأمة ومستقبلها فلن يعلم إلا الله وحده ما سينتهى إليه المصير .

فلتكن أسباب هذه المشكلة ما تكون ، فإننا لا نريد أن نترك المشكلة نفسها ونبحث عن أسبابها إلا إذا كان ذلك فى سبيل حلها. لقد كان كل شىء فيما مضى يلقى على الاستعمار ، وقد تخلصنا من الاستعمار ، وعلينا الآن ــ إن كان لابد من البحث على أسباب ــ أن نبحث عن الأسباب الحقيقية ، وأن نتحلى بالشجاعة اللازمة فى الاعتراف بالأخطاء ونخلص فى إصلاحها .

إن لدينا ازدواجًا لغويا حادا ؛ إذ تقوم العامية جنبا إلى جنب مع الفصحى. صحيح أنه غير معترف بالعامية رسميا فى مكاتبات الحكومات والدواوين ــ وهذا من حسن الحظ ــ ولكنّ لها من القوة والنفوذ والشيوع ما يجعلها لغة حياة يومية بمعنى الكلمة ، وهى البديل الذى يطارد الفصحى فى كل مجال ، ويحصرها فى أماكن ضيقة ، ولا يسمح لها بتجاوزها. ما الذى قدمناه فى هذا الصدد ؟

إن اللغة يتلقاها الطفل من أبويه وذويه ، ومدرسته ومجتمعه كله بالسّماع، وهذه بديهة من بدائه العقل ، يقول ابن فارس (ت ٣٩٥ هـ) فى كتابه «الصاحبى» فى باب القول فى مأخذ اللغة : « تؤخذ اللغة اعتيادا ، كالصبى العربى يسمع أبويه وغيرهما ، فهو يأخذ اللغة عنهم على مر الأوقات . وتؤخذ تلقّنا من ملقن . وتؤخذ سماعًا من الرواة الثقات ذوى الصدق والأمانة»[(١)] ويقول ابن خلدون (ت ٧٥٠هـ) فى مقدمته المشهورة : « فالمتكلم من العرب حين كانت ملكة اللغة العربية موجودة فيهم يسمع كلام أهل جيله وأساليبهم فى مخاطباتهم وكيفية تعبيرهم عن مقاصدهم ، كما يسمع الصبى استعمال المفردات فى معانيها، فيلقنها أولا ، ثم يسمع التراكيب بعدها فيلقنها كذلك ، ثم لا يزال سماعهم لذلك يتجدد فى كل لحظة ومن كل متكلم واستعماله يتكرر إلى أن يصير ذلك ملكة وصفة راسخة ، ويكون كأحدهم ، وهكذا تصيّرت الألسن واللغات من جيل إلى جيل ، وتعلمها العجم والأطفال» [(٢)] .

فبالتلقين والسماع المتكرر والتعليم المضبوط توجد ملكة اللسان ، وبهذا تعلم العربية كثير من العجم ونبغوا فيها ، ومازالت أسماء مثل سيبويه وأبى على الفارسى تتردد حتى اليوم ،يقول ابن جنى (ت ٣٩٢هـ) فى كتابه المحتسب : «ألا ترى أن سيبويه كان عجميا»[(٣)] ومع ذلك ارتبطت العربية ونحوها باسمه حتى يوم الناس هذا .

---

(١) الصاحبى لابن فارس : ٣٠ .

(٢) مقدمة ابن خلدون : صفحة ١٣٨٩ (تحقيق د . على عبد الواحد وافى) .

(٣) المحتسب لابن جنى : ٢/ ١٢ .

ونتساءل : ما الذى فعلناه من أجل أن نقدم نموذجا يحتذيه الطفل فى البيت والمدرسة ، ونحبّب إليه العربية التى نريده عليها ، وندعى له أنها تصله بماضيه، وأنها وعاء مجد حاضره وطريق مستقبله ؟ هل أعددنا له المعلم المتمرس المدّرب المخلص الذى يحب عمله ، أو هل يسرنا له سماع اللغة صحيحة فى فصول دراسته ومن وسائل الإعلام المختلفة ؟ إن هناك ألف « هل » تطل برأسها فى هذا المجال الحيوى ، وأهمها : هل قدمنا له اللغة فى قالب محبّب مرغوب فيه؟ ، وهل يسرنا له قواعدها صرفا ونحوا ؟، وهل قدمنا له القيم التى تجعله لا ينفر من كل من يتكلم « بالنحوى » أو لا يسخر به ؟

لا أستطيع إلا أن أقول إن المشكلة قائمة متشعبة الجذور خطيرة الأبعاد والنتائج ، والحاضر كليل صامت كسول متبلد يحك جلده الكثيف بجدار الصمت فى تثاؤب كريه ، والمستقبل محفوف بالخطر يدعو إلى الخوف واليقظة .

والآن . . أين دور النحو من هذه المشكلة البغيضة ؟ وهل يمكن له أن يقوم بدور ما فى حركة البعث والحماية من السقوط فى الهاوية ؟ أو أنه يحمّل ما لا يستطيع تحمله ، ويكلف بما لا طاقة له به ؟ يقول لويس ماسينيون « إن النهضة اللغوية هى فى الحقيقة نوع من النهضة الاجتماعية الشاملة التى تتطلع إليها الشعوب الحديثة فى الشرق » فهل يكون مدخلنا إلى نهضة اللغة هى نهضةالنحو أو النهضة الإجتماعية ؟

إن المشكلة تتجلى فى ذلك التطور الهائل الذى أصاب العربية المعاصرة، وباعد بينها وبين العربية الفصحى التى وضع لهاالنحاة القدماء القواعد . ونحن غافلون عن هذا التطور الذى تسلل إلى مفردات العربية وتراكيبها، وزلزل كثير منها ، ومازلنا فى تدريسنا للنحو نردد ما قاله القدماء الذين وصفوا لغتهم وحددوا قواعدها ، ونختار لهذا الغرض النصوص القديمة التى تنطبق عليها هذه القواعد . والواقع أننا قد نصاب بحيرة كاملة عند تحليل نص من العربية المعاصرة ، ولا ندرك أبعاد التطور الذى أصاب اللغة إلا عندما نصطدم بتحليل النصوص المعاصرة، ومن الغريب أنه لا توجد فى هذا الصدد إلا محاولة واحدة قام بها

الدكتور السعيد بدوى لرصد ظواهر « العربية المعاصرة فى مصر » فى كتابة الذى سماه « مستويات العربية المعاصرة فى مصر »[٤]. ومن الغريب أيضا أن الآخرين يقفون فى أماكنهم ، ولا يحاولون إلا اتهام جهود العاملين بسوء المقصد وعدم إخلاص النية . ولا شك أن هذه هى كبرى المشكلات الحقيقية ، وأعنى بها عدم بذل المجهود من أجل محاولة جمع العربية الفصيحة المعاصرة ومحاولة درسها وإعادة تصنيف تراكيبها من جديد ومعرفة التطور الذى لحق بها . ومن الغريب أيضا أن هذه القضية لم يلتفت إليها أحد من السابقين ولذلك ظل تاريخ العربية غامضا فى تطور الدلالات والتراكيب وسير المفردات ، وقد ترتب على هذا كثير من المشكلات فى قراءة النصوص القديمة وشرح معانيها .

النحو واللغة :

اللغة نسيج متشابك متداخل من عدد من الأصوات التى تكون كل مجموعة صغيرة منها كلمة ، هذه الكلمات تنسق فى تراكيب مفيدة هى الجمل. يستخدم المجتمع الإنسانى هذه الجمل فى مطالبه اليومية من الفهم والإفهام ، والتواصل الاجتماعى ، وقضاء المصالح الحيوية . ويستخدمها الأدباء فى صياغة معمارهم الفنّى شعرا ورواية وقصة قصيرة ومسرحية ، ليخصبوا الروح الإنسانى بهذا الفن، ويعيدوا صياغة الواقع ، ويستخدمها المفكرون والكتاب فى صياغة القضايا التى تشغلهم وتؤرقهم ويريدون نقلها لأبناء مجتمعهم . وتستطيع أن تقول فى تلخيص دور اللغة فى الحياة وتركيز هذا الدور إن اللغة معادلة للحياة الإنسانية وصورة ووعاء لها يستوعبها ويشكلها .

---

(٤) اعتمد الدكتور السعيد بدوى فى مادة هذا الكتاب على الإذاعة المصرية ببرامجها المختلفة ، ويرى فيه تقسيم العربية المعاصرة إلى خمسة مستويات هى : فصحى التراث ، وفصحى العصر ، وعامية المثقفين ، وعامية المتنورين ، وعامية الأميين . وحدد هذه المصطلحات ، وبين خصائص كل مستوى من الجانب الصوتى والتركيبى ، وحدد المجال الذى يستخدم فيه كل مستوى منها، والمواقف التى تحكم اختيار أحدهما دون الآخر، وبين العلاقة بينها ، وما يكون من تدرج أو تداخل فى استعمالها (انظر الفصل الثالث من مستويات العربية المعاصرة فى مصر ـــ دار المعارف ١٩٧٣ ك .

وجهاز النطق الإنسانى مرن ، يتكيف حسب البيئة التى يولد فيها الطفل، ويشكل مجموعة الأصوات التى يحتاج إليها فى تكوين الكلمات والجمل التى يتعامل بها من حوله . والوحدة الصغرى لأية لغة فى كلامها هى الجملة . والجملة مجموعة من العلاقات بين عدد من الكلمات التى تتألف معًا فى نظام معين يتعارف عليه أبناء البيئة اللغوية بطريقة اعتباطية لتؤدى الغاية التى من أجلها خلق الكلام الإنسانى .

هناك — إذن — فى الجملة الأصوات التى تتألف منها الكلمات التى تحمل كل كلمة منها معنى جزئيا . تنضم هذه الكلمات بعضها إلى بعض بطريقة مخصوصة ، يحكمها فى هذا الانضمام علاقات خاصة تؤدى بالجملة إلى أن تصبح ذات دلالة معينة تفهم فى المجتمع المعين .

ولكل لغة نظام معين ، ولا يمكن أن تكون هناك لغة بغير نظام مخصوص، وهذا النظام متعدد الجوانب ، والجملة الواحدة تعد بالنسبة للغة خلية حية بالنسبة للجسم الحى ، وجميع الأنظمة اللغوية توجد فى الجملة الواحدة وتمثل فيها بجوانبها . ولكل جانب من هذه الجوانب المتعددة فى الجملة فرع من فروع الدراسة اللغوية يهتم به ويدرسه ويحلل مشكلاته ويتناول قضاياه ويحاول فهم أسراره فى لغته . فهناك علم « الأصوات » الذى يعنى بالجانب الصوتى من حيث طريقة نطقه ووصوله إلى السمع وطريقة استماعه . وهناك علم « الصرف » الذى يتناول كيفية بناء الكلمات المفردة ويحدد صيغها وموازينها والمعانى التى تطرأ عليها من زيادة بعض العناصر عليها سوابق أو دواخل أو لواحق ، أو نقص بعض العناصر الصوتية من الكلمة أو تبادل بعضها مع البعض الآخر . وهناك علم المعجم الذى يتناول معانى الكلمات مفردة ، وطريقة جمعها وترتيبها وتطور معناها وتعدد هذا المعنى. . . إلخ .

والعلم الذى يتناول علائق التركيب ، وهو ضم الكلمات بعضها إلى بعض فى جمل مفيدة ، ويحدد أشكال هذه الجمل ونوعها ومواقع الكلمات ووظائفها وعلامات هذه الوظائف وترتيب هذه الوظائف ، هو علم « النحو » .

وتستطيع أن تشبه اللغة بالجسم الإنسانى ، فالجسم الإنسانى مجموعة مختلفة من الأجهزة التى يتعاون بعضها مع البعض الآخر فى حفظ حياة هذا الجسم وظهوره بمظهر الحياة ، فهناك القلب والدورة الدموية ، وهناك العقل والجهاز العصبى ، وهناك الأمعاء ، والكلى ، وهناك الأعضاء المتعددة من السمع والبصر والشم واليدين والقدمين. . .إلخ، ولكل جهاز أو عضو وظيفة مخصوصة لا تستطيع أن تعمل وحدها ، بل لابد من تعاون الأجهزة الأخرى معها ، وإذا اشتكى عضو تداعى له سائر الأعضاء بالسهر والحمّى.

فليس النحو إذن إلا فرعًا واحدًا من فروع الدراسة اللغوية يتناول جانبا واحدا من جوانب دراسة الجملة وتحليلها ومحاولة معرفة طريقة تركيبها. ولكن كثيرا من الناس يخلطون بين النحو واللغة بحيث يكاد الذهن ينصرف إلى «النحو» فقط عند الحديث عن مشكلة اللغة العربية. وهذا خلط يسوغه أن «الإعراب» ، وهو ــ هنا ــ العلامات الإعرابية فى أواخر الكلمات فى الجملة ودلالة هذه العلامات على وظائف الكلمات ، قد اقترنت به الفصحى ، واقترن بها، بحيث أصبح ذكر أحدهما مدعاة إلى استدعاء الآخر ، وصارت إجادة الإعراب والبراعة فيه ، بهذا المفهوم الذى أشرت إليه آنفا ، من أدل الدلائل عند كثيرين على إجادة الفصحى والبراعة فيها . كما أن الخطأ فى الإعراب أظهر ما يستلفت الغيورين على اللغة العربية ويثير قلقهم على تراثها ومستقبلها ؛ ولهذا كان الخطأ فى الإعراب قديمًا من أول الأسباب الداعية إلى وضع علم النحو العربى كله خوفا على العربية أن يتطرق إليها لحن أو فساد ، وحرصا على القرآن الكريم أن يزحف إليه هذا اللحن .

ومهما يكن الربط وقوته بين الفصحى والإعراب ؛ فإن هذا لا يسوّغ أن ينظر إلى اللغة على أنها الإعراب وحده ، أو ينظر إلى الإعراب على أنه اللغة . إن الإعراب فرع من فروع النحو ، وهو فرع له شأنه وخطره ، والنحو جانب من جوانب دراسة اللغة . فاللغة واللغة ثم اللغة أولاً ، يلى ذلك النحو والإعراب . إن دراسة النحو تبدأ من اللغة بهدف تحليل جملها ، ولا يمكن أن تبدأ دراسة اللغة من النحو ؛ لأن النحو علاقات ، وكيف نقيم علاقات بين ما لم نحصله بعد؟

لقد كان الدارس منذ أربعين سنة يبدأ دراسته فى المدرسة وقد حفظ قسطا صالحا من أنقى نص لغوى ، وأعلاه فى الفصاحة والبيان ، وأتقن قراءته قراءة صحيحة من غير أن يعرف أسباب ضبطه ، وأعنى بهذا النص «القرآن الكريم» . وقد كان « الكتاب » فى القرية والمدينة على سواء يؤدى دورا مهما فى هذا المجال، فكان الدارس عندما يلتقى بدراسة النحو بعد ذلك لا يحس نفورا أو جفوة وغرابة ؛ لأنه يتعلم قواعد لغة له منها حصيلة صالحة ، ويصبح العبء عليه خفيفا حمله ، لأنه فى الواقع يستكشف فحسب أسباب ما يؤديه بالفعل من رفع ونصب وجر .

ومن جانب آخر ، كانت عدم مجانية التعليم تدفع بكثير من الناس فى مصر خاصة إلى أن يلجئوا إلى الأزهر يلقون فيه بأبنائهم لينالوا حظهم من التعليم المجانى ، وكانت المنح التى يقدمها الأزهر للوافدين من البلاد العربية والإسلامية مغرية للكثيرين أن يلتحقوا به . وكان شرط دخول الأزهر والالتحاق به فى ذلك الوقت هو حفظ القرآن الكريم حفظا كاملا متقنا مع جودة التلاوة ، وكان التلميذ يحفظه فى سن مبكرة دون العاشرة من عمره أو يزيد قليلا ، وهى السّن التى تقبل التشكيل والإعداد . صحيح أن التلميذ فى هذه السن الغضة لم يكن يعرف معانى كثير مما يحفظ ، ولكن المهم أن لسانه قد درب على نطق اللغة نطقا سليما صحيحا، إذْ كان لا يسمح له مطلقا بأى لون من ألوان الخطأ صرفيا كان أو نحويا من غير أن تكون هناك معرفة لا بالصرف ولا بالنحو من جانب المعلم والمتعلم كليهما فى كثير من الأحيان . وكان كثير من هؤلاء الذين يتخرجون فى «الكتاب» يذهبون إلى المدارس بدلا من الأزهر ، ويتخرجون فى كليات الطب والهندسة والعلوم والتجارة والحقوق والآداب وغيرها ، وكانوا — مع ذلك — لا يفقدون قدرتهم التى اكتسبوها صغارا ومهارتهم اللغوية التى رسخت فى أذهانهم ونقشت فى عقولهم الطرية حينئذ ؛ ولذلك لم يكن من المستغرب — فيما سلف — أن نجد الطبيب الشاعر ، والمهندس الشاعر، والكاتب الذى تخرج فى كلية التجارة أو العلوم أو غيرهما .

وكان أن تغيرت ظروف الحياة ، وأصبح التعليم بالمجان ــ وهذا حق الفرد على الدولة ــ وصار الناس لا يتهيبون التعليم فى المدارس ، وانتشر عدد كبير من المدارس فى القرى والنجوع ، وأصبح التعليم غير مكلف ، وزج الناس بأبنائهم فى المدارس ، وفقد « الكتاب » دوره ، وانقرضت أو كادت صناعة تعليم القرآن وتحفيظه ، وانصرف الناس عن الأزهر؛ فلم تعد له ميزة المجانية التى كان يتمتع بها، واضطر الأزهر إلى التنازل عن شرطه القديم ، وهو حفظ القرآن، وصار ملجأ لكل تلميذ يفشل فى النجاح فى القبول بالمدارس الإعدادية ، يأوى إليه وهو خالى الوفاض كما يقولون من كل شىء حتى من القدرة على القراءة والكتابة، وأصبح يلتحق بالأزهر بعد ذلك وفقا لقوانين تطويره التي صدرت فى أوائل الستينيّات من لم يتلقوا تعليمهم الأولىّ فيه ، واختلط الحابل بالنابل .

ونشأ جيل فى الأزهر والمدارس والجامعات الأخرى على السواء لم يحفظ شيئا من القرآن ، ولم يتدرب لسانه على نطق نصوص أخرى من اللغة نطقا صحيحا ؛ لأن القداسة الدينية كانت تحول دون الخطأ فى نطق القرآن ، ولم يتح لهذا الجيل وما تلاه أن يسمع اللغة صحيحة ، فكل المواد تدرس له بالعامية، حتى إن اللغة العربية وآدابها وقواعدها نفسها أصبحت تدرس له كذلك بالعامية(هل ينفع الأسف والحسرة هنا ؟) ويترك التلميذ لكتابه غير المضبوط بالشكل ضبطا تاما، ويحاول أن يستذكر دروسه من أجل النجاح بطبيعة الحال، فيترجم أثناء القراءة كل ما يقرؤه بالفصحى إلى اللغة التى يجيدها وهى العامية ، ثم قد يتخرج هذا التلميذ فى كلية متخصصة فى اللغة العربية وآدابها أو قسم معد لذلك، ويناط به تدريس هذه اللغة؛ إذ أصبح منظورا إليه على أنه خبير فى العربية وفروع دراستها، ولا يجد هذا « الخبير » الجديد ما يقوله لتلاميذه ، ويحيلهم إلى الكتاب، ليستظهروا نتفا منه تضمن لهم النجاح ، وعلى هذا النحو دارت الدائرة حتى أغلقت واستحكم إغلاقها.

فإذا نظرنا فى الكتاب نفسه الذى أعد لغرض تعليم العربية ، وجدناه كتابا سيئا رديئا غاية الرداءة والسوء منهجا وأسلوبا واختيارا (قارن أى كتاب لتعليم

العربية فى أية مرحلة تختارها بالكتب المماثلة التى أعدت لتعليم الإنجليزية على سبيل المثال ، وسوف يدهشك أن الوصف بالسوء والرداءة ليس كافيا على الإطلاق) ، إذ يقوم بتأليفه عدد من القائمين على التدريس والتوجيه ، ويجامل هؤلاء بعضهم البعض الآخر أو يجاملون أصدقاءهم ، فيختار هذا « قصيدة» لزميله أو صديقه ، ويقدمها فى الكتاب الموضوع على حسب « المنهج » على أنها للشاعر « فلان » ، وطبعا لا ينسى أن يضع هامشا طويلا فيه بيانات عن سنة مولده وأماكن تلقى تعليمه وغير ذلك ، فإذا جاء لشرح هذه القصيدة اقتصر على شرح المفردات بوصف ذلك تحليلا أدبيا ونثر الأبيات نثرا مشوها غير مبين، وبذلك ينسلخ التلميذ عن لغته وعن تراثها وعن فنها الحقيقى ، وكلما تقدم فى الدراسة؛ ازداد به البعد عن اللغة ، بالدخول فى تعميمات ضارة تبتعد به عن النصوص وقراءتها . ومن الغريب أنه فى الوقت الذى ابتعد فيه التعليم الأولى عن تحفيظ القرآن الكريم ابتعدت مناهج اللغة العربية فى المدارس عن النصوص اللغوية الناصعة التى تصور اللغة تصويرا يحببها إلى التلاميذ ويغريهم بالاهتمام بها، وتستطيع أن تقارن ما يدرسه ابنك الآن فى المراحل التعليمية المختلفة، وما كنت تتلقاه فى المراحل التعليمية نفسها أو ما يعادلها فى سنى تعلمك ، وسيهولك مقدار ما تجد من فروق .

وحصيلة كل هذه الأمور المتشابكة ضعف اللغة العربية الفصحى على ألسنة المتكلمين وأقلام الكتاب ، وما نعانيه من مشكلات فى هذا المجال .

وأخيرا يلقى كثير من الناس التبعة على « النحو » وطريقة تعليمه وتدريسه، والنحو نفسه من كثير من هذا براء إلى حد ما . لقد ضعفت استجابة الطلاب لدراسة النحو ؛ لأن لغتهم ضعيفة ، فإذا قويت لغتهم قوى النحو وقويت الاستجابة له .

إن نهضة اللغة جزء من النهضة الاجتماعيةالشاملة التى تقوم على الدراسة والتخطيط الدقيق المتقن ، أما القفزات العشوائية أو العفوية غير المستندة إلى إعداد منظم فهى بناء على رمال سرعان ما ينهار .

إن الضعف اللغوى يستلزم ضعفا نحويا بالضرورة ، وليس العكس؛ لأن الذى لديه حسّ لغوى مدرب سرعان ما يستوعب قواعد اللغة، ولا يجد فيها عبثا، ولا يستعشر منها نفورا ، أما أولئك الذين يسترون عجزهم اللغوى بكرههم للنحو وضيقهم به وبأهله ، فهم مخطئون ؛ لأنهم لو أحسنوا إعداد أنفسهم بالقراءة والاطلاع لاستقام لهم أمر النحو ولصلح حالهم معه .

لقد ظن كثيرون ممن تكون صناعتهم « الكلام » أنهم يتخلصون من عبء هذا « النحو » البغيض إذا هم أعلنوا فى تعالٍ ومباهاة أنهم لا يحسنون هذا الذى يسمى «النحو » وبذلك يصبحون بنجوة من العتب والملحاة ، فإذا ضاق عليهم الأمر ، أظهروا البرم بالنحو والشكوى منه. فهل هؤلاء وأولئك على حق فى هذه الشكاية؟

الشكوى من النحو قديما وحديثا :

بدأ النحو فى أمره سهلا ميسورا له غاية واضحة وهدف محدد هو ضبط النص القرآنى فى الأداء حتى لا يتسرب إليه لحن . وكان الغرض منه وضع الضوابط التى ترشد القارىء لمواضع الرفع والنصب والجر وغيرها حتى لا يحدث ما حدث من القارىء الذى كان يقرأ الآية الثالثة من سورة التوبة فى قوله تعالــــى ﴿ **وأذان من الله ورسوله إلى الناس يوم الحج الأكبر أن الله برىء من المشركين ورسوله** ﴾ فنطق «ورسوله » الثانية بالجر بدلا من الرفع ، أو ما حدث من القارىء الذى كان يقرأ الآية الرابعة والعشرين من السورة نفسها فى قولــه تعالى ﴿ **قل إن كان آباؤكم وأبناؤكم وإخوانكم وأزواجكم وعشيرتكم وأموال اقترفتموها وتجارة تخشون كسادها ومساكن ترضونها أحبَ إليكم من الله ورسوله وجهاد فى سبيله فتربصوا حتى يأتى الله بأمره** ﴾ فقرأ كلمة « أحب » مرفوعة بدلا من قراءتها منصوبة .

وقد اصطنع أبو الأسود الدؤلى ــ أول من وضع مبادىء النحو العربى على أشهر الآراء ــ نَقْطَهُ الذى عرف بنقط أبى الأسود فى ضبط المصحف؛ إذ يروى أن زياد ابن أبيه عامل البصرة لمعاوية بعث إلى أبى الأسود أن اعمل شيئا

تكون فيه إماما ينتفع الناس به وتعرب به كتاب الله . فاستعفاه من ذلك أبو الأسود ، حتى سمع قارئا يقرأ ﴿ **أن الله برىء من المشركين ورسولِهِ** ﴾ — يجرّ رسوله — فقال : ما ظننت أن أمر الناس صار إلى هذا ، فرجع إلى زياد ، فقال له: سوف أفعل ما أمر به الأمير ، فليبغنى كاتبا لقنا يفعل ما أقول . وتخير أبو الأسود كاتبا ذكيا وقال له : إذا رأيتنى قد فتحت فمى بالحرف فانقط نقطة فوقه على أعلاه ، فإن ضممت فمى فانقط نقطة بين يدى الحرف — أى بجواره — وإن كسرت فاجعل النقطة تحت الحرف ، فإن أتبعت شيئا من ذلك غنة — أى تنوينا — فاجعل مكان النقطة نقطتين [٥] .

وتولى تلاميذ أبى الأسود عمله بالبسط والتفصيل ، وكان من تلاميذه يحيى ابن يعمر ، وعَنْبَسة الفيل ، وميمون الأقرن ، ونصر بن عاصم . وقد أصبح لجماعة النحويين هذه سطوة معنوية يخشاها الأمراء ، ويقال إن الحجاج بن يوسف الثقفى — وهو من هو قسوة وفظاظة — قال ليحيى بن يعمر : أتجدنى ألحن ؟ قال : الأمير أفصح من ذلك . قال : عزمت عليك لتخبرنى — وكانوا يعظمون عزائم الأمراء — فقال يحيى بن يعمر : نعم ، فى كتاب الله . قال ذلك أشنع له ، ففى أى شىء من كتاب الله؟ قال : ﴿ قل إن كان آباؤكم وأبناؤكم وإخوانكم وأزواجكم وعشيرتكم وأموال اقترفتموها وتجارة تخشون كسادها ومساكن ترضونها أحبُّ إليكم من الله ورسوله ﴾ فترفع أحب وهو منصوب . قال : إذًا لا تسمعنى ألحن بعدها . ونفى الحجاج يحيى بن يعمر إلى خراسان حتى لا يسمعه يلحن [٦] .

ثم كان من بعدهم عبد الله بن أبى إسحاق الحضرمى ، وكان أول من بعج

---

(٥) انظر : أخبار النحويين البصريين للسيرافى : ١٦ ، وإيضاح الوقف والابتداء لابن الأنبارى ١/ ٣٩ وما بعده وإنباء الرواة على أنباء النحاة للقفطى ١/ ٥ ، ونزهة الألباء فى طبقات الأدباء لأبى البركات ابن الأنبارى . والمحكم فى نقط المصاحف للدانى : ٦ والمزهر فى علوم اللغة للسيوطى ٢/ ٣٩٨ .

(٦) انظر أخبار النحويين البصريين للسيرافى : ٢٣ (تحقيق كرنكو) .

(٧) انظر طبقات فحول الشعراد ١/ ١٤ (تحقيق محمود شاكر) .

النحو ومدّ القياس والعلل كما يقول ابن سلام [٧] ، وزاد نشاط النحاة ، وكثر تحكمهم فى الصواب والخطأ ، وفيما يجوز ومالا يجوز ، وكان الشعراء ، لما طبعوا عليه من حرية وتمرد ، أكثر الناس تمردا على سلطة النحاة وتحكمهم ، وبدأوا بالشكوى من النحو والنحاة معًا ، وأخذوا يضيقون بما يلزمهم به النحاة من قواعد . وفى المصادر العربية كثير من الطرف والنوادر التى تدور حول هذا المجال، ومن ذلك ما كان بين الفرزدق وعبد الله بن أبى إسحاق ، وعنبسة الفيل، وما كان بين بشار والأخفش أو سيبويه ، ومروان بن أبى حفصة وأبى محمد اليزيدى ، وعبد الصمد بن المعذل وأبى عثمان المازنى ، والمتنبى وابن خالويه[٨]. ولكننا نقرأ هذه الأخبار جميعا فى كتب الأدب والطبقات والأمالى فلا نحس إلا أنها تمثل بعض المداعبات التى تقسو أحيانًا بين الشعراء والنحاة ، ولا نعلم موقفا اتخذه أحد من هؤلاء الهاجين للنحاة يسىء فيه إلى « اللغة » نفسها. إنهم كانوا يفرقون بين النحوي واللغة ، فاللغة ملك الجميع شائع بينهم ، ويكفى أن هؤلاء الشعراء مبدعون ممن يثرون اللغة ويخصبون عطاءها، ويرفدون منابعها التى تعود عليها بالخصب والنماء .

وفى القرن السادس الهجرىّ ظهر فى الأندلس عالم دينى لغوى حاول أن يغير طريقة النحويين فى تحليل اللغة، وأن يبتدع طريقة أخرى تتخلص من العيوب التى رآها فى دراسة نحويّى المشرق وأعنى بها القياس والعامل والعلل الثوانى والثوالث فى كتاب سماه « الردّ على النحاة » وهذا العالم اللغوى هو ابن مضاء القرطبى .

ويعد هذا الكتاب محاولة من صاحبه لوضع نظام تحليلى جديد يعبر عن

---

(٨) انظر فى هذا : الشعر والشعراء لابن قتيبة ١/ ٨٩ ، وأخبار النحويين البصريين للسيرافى : ١٨، ١٥، ٢٠، ٢٢ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ومراتب النحويين لأبى الطيب اللغوى : ١٢، ١٣، ٣٨ ، ٣٩ ، الخصائص لابن جنى ١ـ/ ٢٣٩ ، ٢٤٠ والأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ٣/ ٢٠٩ ، ٢١٠ (طبعة دار الكتب) والموشح للمرزبانى : ٣٨٥ ووفيات الأعيان لابن خلكان ١/ ١٠٤، وسيبويه إمام النحاة للأستاذ النجدى ناصف ٢٠ وما بعدها وغيرها من المصادر .

شكوى من النظام النحوى المشرقى ، يقول فى مقدمته : « وإنى رأيت النحويين — رحمة الله عليهم — قد وضعوا صناعة النحو لحفظ كلام العرب من اللحن ، وصيانته عن التغيير ، فبلغوا من ذلك الغاية التى أمّوا ، وانتهوا إلى المطلوب الذى ابتغوا ، إلا أنهم التزموا ما لا يلزمهم ، وتجاوزوا فيها القدر الكافى فيما أرادوه منها ، فتوعرت مسالكها ، ووهنت مبانيها، وانحطت عن رتبة الإقناع حججها حتى قال شاعر فيها :

ترنو بطرف ساحرٍ فاترٍ أضعف من حجة نحوىّ »

ولكنه لم يستطع أن يتهم هذا العلم بأنه خالٍ من القدرة على الإقناع بالحجة والبرهان، فقال عقب النص السالف مباشرة : « على أنها إذا أخذت المأخذ المبرّأ من الفضول المجرد عن المحاكاة والتخييل، كانت من أوضح العلوم برهانا، وأرجح المعارف عند الامتحان ميزانا ، ولم تشتمل إلا على يقين أو ما قاربه من الظنون» [٩] .

وإذا عرفنا أن مؤلف هذا الكتاب كان من رعايا دولة « الموحدين » التى أنشأها ابن تومرت فى المغرب ، واتسعت فشملت الأندلس ، وتمكن لها فى عهد يعقوب بن يوسف بن تومرت (٥٨٠ — ٥٩٥ هـ) الذى دوخ فرنج الأندلس وأنزل بهم هزائم منكرة ، وفى عهد يعقوب هذا وضحت ثورة الموحدين على المشرق وعلمائه وعلومه ، وتولى يعقوب نفسه قيادة هذه الثورة ؛ إذْ أمر بعدم تقليد أحد من أئمة المشرق ، وأمر بإحراق كتب المذاهب الأربعة المشهورة ، وغيرها من كتب اللغة بعد أن ينتزع منها القرآن والحديث النبوى ، وكان غرضه من ذلك كله حمل الناس على الظاهر من الكتاب والسنة فحسب ، أقول إذا عرفنا أن مؤلف « الرد على النحاة » عاش فى هذا العصر عرفنا أن العصر كان

---

(٩) الرد على النحاة لابن مضاء القرطبى: ٨٠ ، ٨١ (تحقيق الدكتور شوقى ضيف — دار الفكر العربى ١٩٤٧) .

عصر ثورة على المشرقيين بكل ما يمثلونه ، فلا عجب أن يتولى أحد رجال هذه الدولة الردّ على نحاة المشرق كما فعل غيره مع الفقه وغيره من العلوم ، يقول الدكتور شوقى ضيف محقق هذا الكتاب فى دراسته عنه : « وقد كانت دولة الموحدين ــ منذ أول الأمر ــ تدعو إلى هذه الثورة ، حتى إذا كان يعقوب رأيناه يأمر بحرق كتب المذاهب الأربعة ، يريد أن يرد فقه المشرق على المشرق ، وقد تبعه ابن مضاء قاضى القضاة فى دولته، فألف كتاب « الرد على النحاة » يريد أن يرد به نحو المشرق على المشرق ، أو بعبارة أدق يريد أن يرد بعض أصول هذا النحو ، وأن يخلصه من كثرة الفروع فيه ، وكثرة التأويل ، مستنا فى ذلك بسنة أميره يعقوب؛ إذ كان يعجب مثله ــ على ما يظهر ــ بمذهب الظاهرية ، فذهب يحاول تطبيقه على النحو . وقد بدأ فرفض نظرية العامل التى جعلت النحاة يكثرون من التقدير، وهو تقدير يؤدى إلى عدم التمسك بحرفية آى الذكر الحكيم ، تلك الحرفية التى كان يعتد بها أصحاب مذهب الظاهر ، وأيضا فإنه اقترض منهم ما يذهبون إليه من نفى العلل والقياس فى الفقه ، ونادى بتعميم ذلك فى النحو ، حتى نتخلص من كل ما يعوق جريانه وانطلاقه فى العقول والأفهام ».

ولكن هدم ابن مضاء لأصول النحو المشرقى ــ مع ما يدعى لآرائه من تخليص للنحو مما يعوق جريانه وانطلاقه ــ وقف عند الجانب النظرى ، ولم يقدم لنا ابن مضاء كتابا يتناول النحو بالمنهج الذى اقترحه ، وقد وعد فى كتابه ص (١٠٧) بأنه سيؤلف كتابا يطبق فيه نظريته، ولعله ألّفه ، ولكنه اغتالته يد الزمن فيما اغتالت من تراث .

وقد وجد فى آراء ابن مضاء سندًا وحجة كثيرٌ ممن هاجموا النحو فى العصر الحديث وشكوا من صعوبته وتعقيداته .

إن دراسة النحو نفسها مستويات ، ولا ندرى على وجه الدقة ما المستوى الذى يشكو منه الشاكون فى عصرنا الحاضر . وإن أيسر هذه المستويات هو

المستوى السهل الذى يتوقف عند حد بيان عناصر الجملة وعلاقتها بعضها بالبعض الآخر ، فإذا قلت مثلا : « الشمسُ مشرقةٌ » فهذه الجملة تتألف من « مبتدأ » هو كلمة (الشمس) و «خبر » هو كلمة (مشرقة) وبينهما علاقة الإسناد ، وكلتاهما مرفوعة ، وعلامة الرفع هنا هى الضمة الظاهرة، فإذا قلت « أشرقت الشمسُ » فهذه الجملة تتألف من الفعل « أشرقت » وفاعل « الشمس »، وبينهما علاقة الإسناد ، وهناك علامة الفاعلية وهى الرفع وهو هنا بالضمة الظاهرة . وتتدرج مستويات الدراسة النحوية حتى تصل إلى مرحلة الصعوبة الحقيقية عندما ينحدر الحديث إلى فلسفة النحو وقضاياه ، وهذا المستوى الذى يمكن أن يوصف بالصعوبة عند البعض لا يطلب من أحد معرفته إلا المتخصص فى هذا المجال الذى يعد لهذا الأمر ويراد عليه .

وفى الحق أن النحو علم يتطلب من الدارس صبرا على استساغته أول الأمر ورياضة وممارسة ، ثم لا يلبث أن يسلس القياد . وقد كان سهلا إبّان نشأته . ولكنه اختلطت به بعد مرحلة الصفاء الأولى شأن كل شىء فى نشأته شوائب من الجدل والبعد عن روح النصوص والتفريعات المتعددة ، ولكن هذه الأمور كلها شىء لا يعنى به إلا الدارسون المتخصصون فى أقسام اللغة العربية فى الدراسات العليا ، ولا يطلب من غيرهم معرفته أو الإلمام به . والمستوى الذى يشكو منه الشاكون حديثا ــ حسبما يظهر من كلامهم ــ ليس إلا المبادىء الأساسية التى ينبغى لكل ناطق بالفصحى أن يعرفها أو يلتزم بها تطبيقا ونطقا ولابد منها لاستقامة النطق ووضوح العبارة إذا كنا حقا جادين فى ادعاء التمسك بالفصحى.

والواقع أن أسباب الشكوى الحديثة تتمثل فى عدة أمور كلها متصلة متلاحمة أجملها فيما يلى دون النظر إلى شكوى الطلاب ؛ لأن لهذه أسبابها الأخرى ، وعلاجها موكول إلى المسئولين عن التدريس والقائمين به :

أولاً : إن النحو بوصفه دراسة لقواعد العربية يمثل قيدا ثقيلا لكل متكلم

من شأنه أن يتحدث بالفصحى ، ويتمثل له هذا « النحو » سوطا يلهب كرامته إذا كان لا يجيد الحديث بالفصحى ويعلم من نفسه ذلك ، وبخاصة إذا كان يتكلم فيمن يعلم أن منهم من يدرك مواقع خطئه ، فلا يجد مثل هذا ما يعتذر به إلا كراهيته للنحو والنحاة ، أما النحو فلأنه لا يحسنه ، ومن جهل الشىء عاداه ، وأمّا النحاة فلأنهم هم الذين يعرفون خطأه ومواطن الضعف فيه .

ثانيــًا : إن النحو يبحث التراكيب ووظائف الكلمات فى الجملة وعلاقة الكلمة بالأخرى والجملة بغيرها . وهذا يقتضى قدرا من المرانة والتذوق والنفاذ إلى أسرار العبارة ، لأن كل وظيفة من هذه الوظائف التركيبية لها علامة خاصة تدل عليها ، ولا يتيسر هذا القدر من التذوق والمرانة إلا بالثقافة والقراءة الصحيحة الواسعة؛ ومن هنا كان الجهل بنحو الجملة كاشفاعن الضحالة وعدم الأصالة وضمور الثقافة وعورة الادعاء والجهل باللغة وآدابها ، ولذلك انصب سخط هؤلاء الساخطين وكراهيتهم على النحو وأهله دون غيرهم .

ثالثــًا : إن كثيرين ممن يصطنعون الكلمة وسيلة للعيش والحياة لا يحسنون استخدامها ولم يتخرج كثير منهم فى معاهد دراسة اللغة العربية ، ولا يعتقدون أن هناك ما يلزمهم بتحسين وسائلهم فى الاتصال بجماهيرهم ، ولا يدركون مدى الخطورة التى تترتب على جهلهم بأساليب العربية الصحيحة فى التعبير . وبمرور الزمن يتكون لديهم إحساس خادع بالتميز الزائف والغرور الأجوف ، فإذا ما نبهوا إلى أنهم لا يحسنون وسيلتهم ولا يجيدون أستخدام لغتهم انفجر غضبهم وحنقهم لا على أنفسهم وتقصيرهم بطبيعة الحال بل على « النحو » الذى لا يعرفون سواه مظهرا للعربية السليمة .

بعد ذلك ، هل نريد من كل هؤلاء أن « يتكلموا » بالعربية المعربة ؟ وهل الإعراب مشكلة هو الآخر ؟ أو هل الإعراب ضرورة من ضرورات العربية أو أنه يمكن التخلص منه ؟ وهذه قضية أخرى .

قضية الإعراب :

ظاهرة الإعراب من أوضح الظواهر اللغوية فى العربية الفصحى ؛ إذ لا تشركها لغة سامية أخرى فى وجود هذه الظاهرة مستمرة فى حياتها واضحة مطردة السلطان.

وليس مما يفيد العربية فى شىء أن نلتمس لوجود الإعراب فيها على صورته المعروفة ضروبا من المعاذير ، فنقحم الحديث عن وجود إعراب فى لغة أخرى من فصيلة لغوية لا تنتمى إليها العربية كاللاتينية والألمانية أو غيرها ، فلن يُسَوّغ ذلك وجود الإعراب فى العربية ، ولن يعين على فهم هذه الظاهرة فيها . وينبغى بدلا من ذلك أن ندرس العربية نفسها فى مراحلها القديمة ، وأن نقارن ظواهرها اللغوية بأخواتها الساميات ، فذلك أدنى للغاية وأشبه بالصواب ، وإن كان لا يفوتنا هنا أن نشير إلى أن أصحاب اللغات التى بها إعراب كالألمانية مثلا واليابانية لا يشكون من ثقل الإعراب عليهم وعسره ومشقته على ألسنتهم ، ويأخذون أنفسهم بتعلم لغتهم ودراستها وفقه أسرارها وينصرفون إلى ذلك فى جد وصبر واعتزاز ، ولم يفعلوا مثلما نفعل نحن من إضاعة الوقت فى الشكوى والصراخ دون أن نقدم حلولا ، أو ننصرف إلى البحث والدراسة . ولعل هذه من أسباب تقدم أصحاب هذه اللغات وانتماء أهل العربية جميعا إلى العالم الثالث .

ولست أريد أن أقف طويلا أمام تأكيد أن ظاهرة الإعراب فى العربية ظاهرة أصيلة من ظواهرها ، فإن دارسى اللغات السامية يتفقون على أن العربية قد احتفظت أكثر من أخواتها الساميات بكثير من الصور الصادقة لعناصر اللغة الأولى مثل الكمية الأصيلة تقريبا من الأصوات الساكنة ، وكذلك الحركات القصيرة فى المقاطع المفتوحة ، ولا سيما فى وسط الكلمات ، وأيضا مثل الفروق النحوية الكثيرة التى أفسدت إن قليلا أو كثيرا فى اللغات السامية الأخرى . وإنه لا تكاد تَعْدِلُها فى ذلك لغة سامية أخرى . ويرجعون السبب فى ذلك إلى نشأتها فى أقدم موطن للساميين – على ما رجحه كثير من الباحثين – وبقائها فى منطقة منعزلة مستقلة ، فقلّت بذلك فرص احتكاكها باللغات الأخرى ، ولم تذلل لها

سبل كثيرة للبعد عن أصلها القديم ؛ ولذلك يقرر المستشرق الألمانى نولدكه أن مقارنة قواعد اللغات السامية يجب أن تبدأ حقا من العربية ، على أن يراعى فى التفاصيل كل قريباتها الأخريات ما دمن معروفات [١٠] . ويغلو بعضهم فيزعم أن العربية هى الأم السامية الأولى ؛ ولهذا كله لا أود أن أثبت قدم الإعراب فى العربية لأنه قد يوجد فى أخواتها الساميات ، فما دامت العربية هى أقرب اللغات السامية إلى الشقيقات إلى الأم السامية المندثرة ــ فى رأى كثير من الباحثين ــ فإن القضية يجب أن تنعكس ، فيستدل على وجود ظاهرة سامية فى لغة من أخواتها بوجود هذه الظاهرة نفسها فى العربية ، غير أن عوامل التطور والتغيير كما تعمل على البعد بالخصائص من اللغة الأم ، قد تعمل ــ أيضا ــ على احتفاظ لغة من اللغات المهاجرة عن الأم بظاهرة لم يكتب لها فى العربية البقاء والحياة استجابة للمتطلبات البيئية الجديدة ، وكل ما يمكن أن يقال فى هذا الصدد : إنّ الظاهرة إذا وجدت فى الأخوات السامية أو فى مجموعة منها فإنه يُستأنس بوجودها فيها على أن الظاهرة أصلية ، ولا يعد دليلا على قدم هذه الظاهرة ؛ فإن سير تطور اللغات غامض فى تفاصيله بالنسبة لنا غالبا ، وذلك فى المرحلة السابقة للمرحلة التى وصلت إلينا منها وثائق لغوية . والاتفاق بين كثير من اللغات السامية فى المسائل النحوية المهمة لا يضمن لنا دائما قدم هذه المسائل ، لأنه كثيرا ما يجرى فى كل لغة منها تغييرات قياسية مستقلة عن الأخرى كما يقرر نولدكه[١١] .

وإذا كانت كل لغة من اللغات السامية المتفرعة عن الأم الأولى المندثرة قد أخذت منفردة فى التطور ، والسير بظواهرها نحو الاكتمال والنضج ؛فلنا أن نفترض أن ظاهرة الإعراب قد أخذت العربية تعمل على تطورها من حالة السذاجة إلى الحالة التى وصلت إلينا بها فى أقدم نصوص العربية ، ويقرر المستشرق يوهان فك أن العربية الفصحى قد احتفظت فى ظاهرة التصرف الإعرابى

---

(١٠) انظر : اللغات السامية لنولدكه : ١٠ (ترجمة د. رمضان عبد التواب) ، وتاريخ اللغات السامية لولفنسون : ١٤ ونشوء الغة ونموها واكتهالها للأب أنستاس الكرملى : ١٢٠ وفصول فى فقه اللغة للدكتور رمضان عبد التواب : ٣٠ وما بعدها .

(١١) انظر : اللغات السامية : (ترجمة الدكتور رمضان عبد التواب) .

بسمة من أقدم السمات اللغوية التى فقدتها اللغات السامية باستثناء البابلية القديمة قبل عصر نموها وازدهارها الأدبى [١٢]. فالإعراب ـ بعد كل هذا ـ سامىّ الأصل تشترك فيه مجموعة من اللغات السامية كالأكادية والحبشية ، وتوجد منه آثار فى غيرهما كما يرى المستشرق برجشتراسر [١٣] .

ونحن لا نطلب أن يكون هناك تماثل تام بين اللغات السامية فى ظاهرة الإعراب ، بل يكفينا أن تكون هذه الظاهرة من الخصائص القديمة لهذه اللغات، وإذا كانت هذه اللغات قد فقدت هذه الظاهرة ، ولم يبق منها إلا آثار ضئيلة تدل على بدائيتها؛ فليس ذلك دليلاعلى أن العربية الفصحى ينبغى أن تفقدها؛ إذ لكل لغة ظروفها الخاصة التى تحكم بقاء ظاهرة ما وتطورها أو فناء ظاهرة أخرى .

ومما يتفق عليه الدارسون أن العربية الفصحى كانت لغة الأدب ، وكانت معربة واضحة الإعراب قبل الإسلام . ولا شك أن ارتباط العربية الفصحى بالقرآن الكريم كتب لها الحياة والاستمرار والغلبة والانتشار ، يقول يوهان فك : « لم يحدث حدث فى تاريخ اللغةالعربية أبعد أثرا فى تقرير مصيرها من ظهور الإسلام، ففى ذلك العهد قبل أكثر من ١٣٠٠ عام (نقول الآن قبل أكثر من ١٤٠٠ عام) عندما رتل محمد ﷺ القرآن على بنى وطنه بلسان عربى مبين ، تأكدت روابط وثيقة بين لغته والدين الجديد كانت ذات دلالة عظيمة النتائج فى مستقبل هذه اللغة» [١٤] فقد تكفل ارتباط العرب بالقرآن الكريم من جانب ، والقواعد التى وضعها النحاة العرب فى جهد لا يعرف الكلال وتضحية جديرة بالإعجاب من جانب آخر بالحفاظ على هذه اللغة ، وقد عاشت إلى الآن ، وإن كان بعض الباحثين يجعلها مستوى واحدًا من مستويات خمسة للغة المعاصرة سماه « فصحى التراث » ونرى أنها تكاد تكون لغة مستقلة عن العاميات التى تفرعت عنها [١٥] .

---

(١٢) العربية ليوهان فك : ٣ (ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار) .

(١٣) انظر التطور النحوى : ٧٥ .

(١٤) العربية ليوهان فك : ١ (ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار) .

(١٥) انظر المبحث السابق من هذا الفصل .

وقد ظلت العربية محتفظة بخاصة الإعراب فى التعامل اليومى حتى أواخر القرن الثالث الهجرى على مستوى التخاطب التلقائى العفوى ، ثم أخذت هذه اللغة التلقائية فى الانفصال لأن العربية المولدة أخذت فى الانتشار، والدليل على ذلك أن النحويين أنفسهم لم يكونوا يلتزمون بالفصحى فى مسامراتهم ومحاوراتهم . ولضياع الإعراب فى اللغة التلقائية أو لغة الاستعمال اليومى أسبابه التى تتحمل العربية نفسها بعضها ، وتتحمل الظروف الاجتماعية والبيئية بعضها الآخر ، وهذا ما دعا النحاة القدماء إلى تحديد عصور الاحتجاج والتوثيق اللغوى حتى يتاح لهم أن يحافظوا على العربية الفصحى التى تماثل لغة القرآن الكريم ، التى مازالت قواعده مستعملة حتى اليوم – إلى حد كبير – فى المستوى الأدبى شعرا ونثرا ،ولارتباط النحاة بغاية محددة أول الأمر هى الحفاظ على لغة القرآن الكريم لم يلتفتوا إلى التطور اللغوى ولم يرصدوا ظواهره إلا بعض شذرات لم يكن من هدفها رصد التطور اللغوى بقدر ما كان يهدف ذلك إلى تصحيحه والتنبيه على ذلك ، ونجد أمثلة لذلك فى كتب « الفاخر » لأبى سلمة الضبى ، و «درّة الغواص فى أوهام الخواص » للحريرى وكتب لحن العامة وغيرها.

والذى أود أن أخلص إليه من هذا العرض أمران كلاهما يحتاج إلى نظر وبحث :

أولهما : أن استخدام الفصحى فى المخاطبة اليومية أو ما يسمى باللغة التلقائية ليس متيسرا ، ولا مطلوبًا ، وقد تخلص منه المتكلمون بالعربية من أوائل القرن الرابع الهجرى ، وليس معنى هذا أنهم أهملوا « العربية الفصحى»، بل كانوا يستخدمونها قادرين فى المستوى الأدبى ؛ ولذلك وصل إلينا من نتاجهم الشىء الكثير وهو ما يكوّن تراثنا الغنىّ . وليس معنى هذا أيضا أنهم لم يكونوا قادرين على استخدام الفصحى ؛ بل كانوا فى مقام الجد من القول ومجال التعليم لا يستعملون سواها.

ونحن لا نطلب من أجل إصلاح العربية أن يفرض على الناس الالتزام بالفصحى فى لغة التخاطب ، فسوف يكون هذا غير عملى على الإطلاق، ولكن المطلوب أن يعمل القائمون بالأمر على تضييق تلك الفجوة الكبيرة بين العامية المعاصرة والفصحى ، وعلى محاولة الارتقاء بالذوق اللغوى عن طريق الالتزام بالفصحى فى مجال التعليم وغيره من مجالات الاستخدام الرسمى والإعلامى . وهنا يجيء دور الإعلام بأجهزته المتعددة؛ لأن اللغة ـــ كما هو مقرر ـــ تكتسب بالسماع ؛ ولذلك كان على أجهزة الإعلام أن تلتزم الفصحى السهلة فى مخاطبتها للجماهير، وكذلك كل من يتصدى لموقف الخطابة والكتابة ، حتى تنشأ ألفة بين الفرد ولغته القومية ، وعندما يطلب منه تعلمها لا يشعر بهذه الفجوة الكبيرة التي تفصله . وينبغى ألا يحتج فى ذلك بأن هذا المستوى لا يلقى استجابة من العامة، فهذا غير صحيح ، فقد ثبت أن قطاعا كبيرا جدا يستجيب للقصائد الجميلة التى تغني من مطربين محبوبين ويفهمونها ولا يجدون فيها ما يبعدهم عنها ، وقد يكون ذلك الإطار الجميل الذى قدمت به ، وقد يكون ذلك داعيا إلى العمل على اختيار الإطار الذى تقدم فيه اللغة الفصحى .

وثمة مسألة مهمة جدا، وهى مشكلة « محو الأمية » وهى تمثل مرضا مزمنا فى البلاد العربية . ونسبة الأمية فى مصر مثلا مرتفعة إلى حد مؤسف (٧٥٪)، ولا يتصور أن تكون هناك نهضة لغوية شاملة مع هذا الكابوس الثقيل الذى يقف عائقا بشعا فى طريق أى شعاع من المعرفة والعلم؛ لأن الأمى يتصور أن من يخاطبه بغير لغته إنما يهزأ به أو يتعالى عليه ، وكثيرا ما يقف اختلاف المستوى اللغوى عقبة فى طريق أى نوع من التوعية أو التثقيف .

ولابد لنا من التسليم بأن الإعراب ـــ رغم ثقله على كثيرين ـــ ضرورة فى القراءة ؛ لأننا به نستعين على فهم تراثنا كله ، والقرآن الكريم والحديث النبوى .

ولا يمكننا أن ننفصل عن ماضينا مهما كانت الأسباب، ولا يمكننا أن نبتعد عن فهم نصوصنا الدينية مهما كانت الأسباب أيضا ، ولذلك كان لزامًا علينا أن نيسر السبيل ونمهده ونختار أصلح الزوايا للارتكاز عليها فى فهم العربية وإفهامها .

ثانيهما : مع التسليم بأن الإعراب صعب فى الالتزام به ، وبأن من الضرورى ـ مع هذا ـ أن نأخذ أنفسنا به ، ونروضها عليه ، مع هذا كله لا يصح لنا ـ فى سبيل التهرب من مسئولياته ـ أن نزعم أنه شىء مصطنع اعتسفه النحاة ، وألبسوه اللغة قسرًا . فهذا الزعم ـ فى الحقيقة ـ لا تقبله الفطر السليمة ، ولا يسوغ لنا أن ندعو إلى التخلص منه بدعوى أنه غير ملائم للحضارة ، وأن العربية قد تخلصت منه من زمن بعيد فى اللغة التلقائية لأنه ليست له قيمة بقائية ، ولو كانت له قيمة بقائية لأبقت العربية عليه فى تطورها الدائب وجريانها المستمر (١٦) .

صحيح أنه وجد من النحاة القدماء من يقول إن العلامات الإعرابية ليست دوالّ على معانٍ معينة . ولكننا يجب أن نأخذ هذه الأقوال بغير قليل من الحذر ، ويجب علينا أن نفهم مثل هذه الأقوال فى سياقها ولا نبتسرها من محيطها لندلل بها على دعاوى غير محسوبة النتائج إذا أحسنا الظن بأصحابها.

وأشهر من قال بهذا الرأى قديما هو محمد بن المستنير المعروف بقطرب (ت ٢٠٦هـ) تلميذ سيبويه ، وهو قول نقله عنه صاحب كتاب «الإيضاح فى علل النحو » (١٧) وقد ناقشه كثير من الباحثين ، وانتهوا إلى فهم نتائج غير التى يفهمها أصحاب الدعوة إلى إلغاء الإعراب .

---

(١٦) انظر فى الدعوة إلى إلغاء الإعراب كتاب الدكتور أنيس فريحة « نحو عربية ميسرة » على سبيل المثال فضلا عن الدعاة العامية !

(١٧) انظر الإيضاح فى علل النحو لأبى القاسم ابن إسحاق الزجاجى: ٧٠ (تحقيق مازن المبارك ١٩٥٩م).

ويهمنا هنا أن نشير إلى الرأى المماثل له فى العصر الحديث والذى يحظى بشهرة وذيوع بين دارسى اللغة العربية ، وأعنى به رأى الدكتور إبراهيم أنيس الذى فصله فى كتابه « من أسرار اللغة » تحت عنوان مثير سماه قصة الإعراب .

يرى الأستاذ الدكتور إبراهيم أنيس أن الإعراب قصة نسجها النحاة وأحكموا خيوطها ؛ إذ ابتكروا بعض ظواهر الإعراب ، وقاسوا بعض أصوله رغبة منهم فى الوصول إلى قواعد مطردة منسجمة . وكان لهم بهذا الفضلُ فى نشأة ذلك النظام المحكم الذى حدثونا به فى كتبهم ، وفرضوه على كل العصور من بعدهم (١٨) .

ويعجب المرء لهذا الاتفاق المريب الذى لم يحدث له نظير بين النحاة العرب على الإطلاق ، فكل مسألة فيها خلاف ، وثمة اتهام متبادل بين فرقهم فى الرواية والشواهد ، وبينهم أخذ ورد مستمران ، فكيف سكتوا سكوت الموتى عن هذا التواطؤ الذى لم يحدث له نظير من قبل ولا من بعد ؟

ولست أدرى أين كان النحاة فى العصر الجاهلى الذى لم يكن فيه مايعرف بعلم النحو ولا من يعرفون بالنحاة حتى تواطأ الشعراء على قول ذلك الشعر المحكم الذى لا يستقيم ضبط موسيقاه إلا بضبط نحوه ، واعتمده النحاة فيما بعد شواهد لقواعدهم . وإذا كان الشعر الجاهلى من الممكن أن توجه إليه تهمة النحل والتزييف ، فهل من الممكن أن يتعرض لمثل هذه التهمة النص القرآنى . ودعنا هنا من العاطفة الدينية ، وليكن سندنا هو حقائق التاريخ ، وحقائق التاريخ تكشف لنا أن النص القرآنى هو النص اللغوى الوحيد الذى حظى بما لم يحظ بمثله نص لغوى آخر من حيث الدقة والضبط والأداء وتحرى الرواية وتواترها تواترا يستحيل فى مثله التواطؤ على الكذب وتحرير المتن والسند ، وقد نقلته الحفظة جيلا بعد جيل عن رسول الله ﷺ كما قرأه عليهم بإعرابه وضبطه. فهل كانت أشباح النحاة موجودة آنذاك لتحكم ضبط قواعده التى استخرجها النحاة فيما بعد ؟

(١٨) انظر : من أسرار اللغة : ٢٠٤ (الطبعة الثالثة) .

ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أن ليس للحركة الإعرابية مدلول « إذ لم تكن تلك الحركات الإعرابية تحدد المعانى فى أذهان العرب القدماء كما يزعم النحاة ، بل لا تعدو أن تكون حركات يحتاج إليها فى كثير من الأحيان لوصل الكلمات بعضها ببعض» [١٩] .

وهب أن الحركات الإعرابية خالية من المدلول ، فهل يحق لنا نحن أن نتصرف فيها فنلغيها أن نبقيها . إن اللغة هكذا ، ومن أرادها بما هى عليه فعليه أن يبحث فيها ويفسر ويكتنه أسرارها ، وليس من حق فرد أيا كان أن يلغى شيئا منها أو يضيف إليها شيئا ليس منها ، لأن اللغة ليست ملكا لفرد واحد يتصرف فيه كما يتصرف وارث مال أبيه ، وأيا كان الأمر فإن ما يقوله الدكتور إبراهيم أنيس شبيه بما قاله قطرب فى أواخر القرن الثانى الهجرى . ثم إننا نتساءل : ما هذه المعانى التى يتحدث عنها الدكتور إبراهيم أنيس ؟ يبدو أنه يقصد بالمعانى هنا المعانى غير النحوية . ونحن نرى أن المعانى التى يقصدها النحاة عندما يقولون إن الإعراب كاشف عن المعانى هى المعانى النحوية من فاعلية ومفعولية وغيرهما ، وأنهم كانوا يعنون بالفاعل ، الفاعل الاصطلاحى لا الفاعل فى المعنى ، والمقصود بالفاعل الاصطلاحى : الاسم الذى يقع فى هيئة مخصوصة بعلامة مخصوصة بعد صيغة فعلية مخصوصة، وكذلك كل اسم يقع فى وظيفة نحوية معينة. ولكن الدكتور إبراهيم أنيس ــ فيما يبدو ــ لم يأخذ النحاة مأخذ الجد حين ناقشهم بهذا المثال « جاء مَنْ باع السمكَ » و « جاءنى بائعُ السمكِ » وتساءل بعد ذلك : لم كانت كلمة « السمك » فى الجملة الأولى منصوبة وفى الثانية مجرورة ؟

وإذا أخذنا سؤاله على أنه لا يقصد به التهكم والسخرية ؛ فإن الإجابة واضحة ، وهى أن كلمة « السمك » فى كلتا الجملتين مختلفة الموقع أو الوظيفة ، ولذلك احتلفت العلامة الإعرابية الدالة على الوظيفة النحوية .

---

(١٩) انظر السابق صفحة : ٢٢٥ .

ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أن الذى يحدد معانى الفاعلية والمفعولية ونحو ذلك مما عرض له أصحاب الإعراب ــ على حد تسميته ــ مرجعه أمران [٢٠] :

أولهما : نظام الجملة العربية، والموضع الخاص لكل من هذه المعانى اللغوية فى الجملة.

ثانيهما : ما يحيط بالكلام من ظروف وملابسات .

ونحن نتفق مع سيادته كل الاتفاق فى هذا ، غير أننا نضيف إليه أن نظام الجملة العربية هو الذى اصطنع أيضا هذه العلامات الإعرابية فيما اصطنع من وسائل لإحكام الترابط والالتحام بين أجزائها ولبيان المعنى النحوى ، ولتكون علامات لغوية على موضع كل جزء ووظيفته ، ولذلك سمح هذاالنظام بحرية الترتيب بين بعض هذه الأجزاء اعتمادا على العلامة الإعرابية ، وحظر التقديم أو التأخير فى بعض الحالات التى تختفى فيها هذه العلامات الإعرابية أو إذا كانت ملبسة .

وخلاصة رأى الدكتور إبراهيم أنيس فى تفسير الإعراب أن الحركات الإعرابية جىء بها أساسًا للتخلص من التقاء الساكنين ؛ لأن الأصل فى الكلمة أن تكون ساكنة الآخر ولا تحرك إلا حين تدعو الحاجة إلى هذا التحريك ، وهناك عاملان تدخلا فى تحديد حركة التخلص من التقاء الساكنين :

أولهمـــــا : إيثار بعض الحروف لحركة معينة كإيثار حروف الحلق للفتحة .

والعامل الثانى : هو الميل إلى تجانس الحركات المتجاورة .

وأما الإعراب بالحروف ففى رأيه أنه لا يكاد يمت لحقيقة اللغة بصلة ، ولايكاد يعدو أنه كان لبعض الكلمات المعينة أكثر من صورة فى اللهجات السامية، ولكن أصحاب اللهجة الواحدة كانوا يلتزمون صورة واحدة لا ينحرفون عنها فى كل الحالات والمواضع . وقد جمع النحاة بين هذه الصور ، ولفقوا منها الإعراب بالحروف [٢١] .

---

(٢٠) انظر السابق : ٢٢٨ .

(٢١) انظر السابق : ٢٥٨ .

ومن المدهش حقا أن الناس جميعا استجابوا لما فرضه النحاة عليهم من قواعد . مع أنه من المعروف أن قواعد اللغة ليست من الأمور التى تخترع أو تفرض على الناس. وكأن الله قد ضرب على آذان الناس جميعا حتى أتم النحاة فعلتهم فى الخفاء وسحروا بها الناس أجمعين .

إننا إذا تخلينا عن الإعراب فى الحديث اليومى ، فلا يمكننا التخلى عنه فيما يتعلق بالقرآن الكريم والحديث الشريف وتراث أربعة عشر قرنا من الزمان أو يزيد، وفيما يتعلق أيضا بمجال الأدب والفكر الرفيع [٢٢].

ولقد كان « الإعراب » وراء كثير من المحاولات التى بذلت لتيسير النّحو على الناشئة وتذليل السبيل أمامهم لإجادته وإتقانه .

محاولات التيسير :

كان فى تصور كثير من الباحثين أن إصلاح العربية وتيسيرها على المتعلمين والدارسين يبدأ من النحو ، ولهم فى ذلك بعض العذر ، ذلك أن النحو ـ كما أشرت من قبل ـ يهتم بدراسة العلاقة بين أجزاء الجملة ، ويُعنى بكيفية التركيب وطرائقه ، ومعرفة الجملة وخصائصها . ولا شك أن القدرة على تحليل الجملة يمكن الدارس من امتلاك ناصية اللغة ؛ ولذلك عمد كثير من الباحثين إلى البدء من النحو فى إصلاح العربية وتيسيرها .

ويمكن القول بأن ثورة سنة ١٩١٩ فى مصر قد أعقبها شعور قومى جارف بالإصلاح والرغبة فيه فى ميادين مختلفة ومجالات متعددة ، ومن بينها جانب اللغة، وقد عمد المصلحون إلى إحياء ما اندثر ، ومحاولة تجديد خلاياها والنهوض بها من جديد . ونستطيع أن نلمس أن كل الدعوات للإصلاح فى مجال اللغة بجوانبها قد بدأت بعد ثورة ١٩١٩ . ففى ميدان نقد الشعر ، ومحاولة

---

(٢٢) مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والأدب ، أمين الخولى : ٤٧ ، ٤٨ .

إحلال روح جديد فى الشعر العربى يغير دمه ويمده بخلايا جديدة نجد « مدرسة الديوان » التى تزعمها العقاد والمازنى ، ويمكن أن يضم إليهما عبد الرحمن شكرى مع أنهما هاجماه فيمن هاجموا فى « الديوان » الذى صدر سنة ١٩٢١ .

وفى مجال إعادة النظر إلى القديم ومحاولة تأسيس منهج للنظر فى نصوص الشعر الذى ينتمى إلى العصر الجاهلى ودراسة الأدب بعامة ظهر كتاب «فى الشعر الجاهلى » سنة ١٩٢٧م وقد أثار ضجة هائلة ، وألفت مجموعة من الكتب للرد عليه ، ومازالت بقايا هذه الضجة يتردد صداها فى بعض الرسائل الجامعية حتى اليوم ، وقد وصل الأمر إلى حد الرمى بالكفر والإلحاد ، وكان من نتيجة ذلك أن أعاد الدكتور طه حسين طبع هذا الكتاب بعد أن حذف منه شيئا وأضاف إليه شيئا آخر وقال فى مقدمة هذه الطبعة : « هذا كتاب السنة الماضية ، حذف منه فصل ، وأثبت مكانه فصل ، وأضيفت إليه فصول ، وغير عنوانه بعض التغيير ، وأنا أرجو أن أكون قد وفقت فى هذه الطبعة الثانية إلى حاجة الذين يريدون أن يدرسوا الأدب العربى عامة والجاهلى خاصة من مناهج البحث وسبل التحقيق فى الأدب وتاريخه » وسمى الكتاب فى طبعته الثانية باسمه الذى يعرف به حتى اليوم وهو « فى الأدب الجاهلى » .

وأما فى مجال النحو ، فقد أخذ التفكير فى إصلاحه كثيرا من الوقت ، وكان أول الأمر تفكيرا فرديا ، ثم تحول إلى جهد رسمى ترعاه الدولة وتعمل على نشره . وقد بدأ هذه الجهود الأستاذ إبراهيم مصطفى الذى أخرج كتابه «إحياء النحو » سنة ١٩٣٧م ، وكان قد أنجزه سنة ١٩٣٦م بعد أن استنفد منه البحث فيه سبع سنين، وقد أثار هذا الكتاب أيضا ضجة كبرى كتلك الضجة التى أثارها كتاب « فى الشعر الجاهلى » وخاصة بين الأزهريين ، وألفت كتب فى الرد عليه ، واعتد الأزهريون هذا نحو الجامعة ، وألف الشيخ محمد عرفة « النحو بين الأزهر والجامعة » . ومع هذا ألف وزير المعارف المصرية سنة ١٩٣٨م لجنة شكلت بقرار وزارى لغرض تسهيل قواعد النحو والصرف من : طه حسين ،

وأحمد أمين ، وعلى الجارم ، ومحمد أبو بكر إبراهيم ، وإبراهيم مصطفى ، وعبد المجيد الشافعى . واقترحت هذه اللجنة مقترحات تعرضت لهجوم كثير ونقد . وقد أعيد نشر هذا الموضوع مرة أخرى سنة ١٩٥٦ فى المؤتمر الأول للمجامع العلمية بدمشق محاولة لإحيائه من جديد .

ومهما يكن من أمر فإنه بعد ثورة ١٩١٩ حتى الآن ظهرت محاولات يهدف أصحابها إلى تيسير النحو وتوضيحه أو تهذيبه وتصفيته ، ولكننا سنحاول أن نقف عند بعض هذه المحاولات لأهميتها ، وستكون الإشارة إليها غاية فى الإيجاز .

المحاولة الأولى :

هى محاولة الأستاذ إبراهيم مصطفى فى كتابه الذى أشرت إليه وهو « إحياء النحو » . وتقوم دعوة الأستاذ إبراهيم مصطفى كلها على فرض واحد هو أن القواعد نفسها وطريقة وضعها هى التى تكمن فيها الصعوبة، ولذلك عمد إلى تبديل منهج البحث النحوى للغة العربية ، وانتهى الأستاذ بعد دراسته لاختلاف النحاة فى الإعراب ، وإطالته البحث فى معانى العلامات الإعرابية إلى ما يأتى :

١ ــ إن الرفع علم الإسناد ودليل أن الكلمة يتحدث عنها .

٢ ــ إن الجر علم الإضافة سواء أكانت بحرف أم بغير حرف .

٣ ــ إن الفتحة ليست بِعَلَم على الإعراب ، ولكنها الحركة الخفيفة المستحبة التى يحب العرب أن يختموا بها كلماتهم ما لم يلفتهم عنها لافت ، فهى بمنزلة السكون فى لغتنا الدارجة .

٤ ــ إن علامات الإعراب فى الاسم لا تخرج عن هذا إلا فى بناء أو نوع من الإتباع .

ومجمل ما يوجه إلى محاولة الأستاذ إبراهيم مصطفى أنه ارتضى من المعانى النحوية معنيين هما الإسناد والإضافة فحسب ، ووجه الإعراب كله لهما، وكأن الكلام ليس فيه إلا مسند إليه ومسند، ومضاف إليه. أما بقية المعانى النحوية فلا أهمية لها ولا دلالة عليها، وما يكون مسندا إليه وليس مرفوعا كاسم «إن» و « لا النافية للجنس» فإنه لابد أن تلوى عنقه حتى يخضع للأصل الذى قرره، ومن هنا نجد أن محاولته ليست إلا استبدال قواعد بأخرى ، ولا تحل المشكلة .

المحاولة الثانية :

هى محاولة الأستاذ أمين الخولى الذى نظر فرأى أن قواعد النحو مضطربة «واللغات بعامة قد تكثر قواعدها وضوابطها لعدم سهولة تركيزها نظرا لما خلفته فيها المرونة ومسايرة الحياة ومطاوعة اللسان من تغير على ما يتبينه من ينظر في المنهج اللغوى نظرا محققا وهو قدر لا نضجر به ولا ننكره، لكن لغتنا الفصحى فوق ما لها من هذه الكثرة في القواعد تزيد على ذلك بما فيها من اضطراب القاعدة فى الكلمة الواحدة أو التعبير الواحد لتعدد الصور والمذاهب والخلافات التى تصل إلى حد التباين العجيب » وقد «كثرت الاستثناءات فى الأفعال والأسماء جميعا فاتسعت بذلك الهوة بين لغة الحياة ولغة التعليم ووجدت الصعوبة (٢٣) » ، **وبناء على ذلك حاول أن يضع نظاما ييسر به القواعد يقوم على أمرين : —**

أولهما : اختيار ما هو أيسر إعرابا أو أقرب فهما أو أكثر رواجا فى حياتنا اللغوية الحاضرة حينما نريد طرد القاعدة وإقلال التفريع والأحوال والصور فيها.

ثانيهما : محاولة الاحتفاظ باطراد القواعد ما أمكن .

---

(٢٣) مناهج تجديد : ٤٧ ، ٤٨ .

ولذلك حاول الأستاذ أمين الخولى أن « يخترع » إعرابا ، ويبتكر استعمالات معينة فاقترح أن يكون إعراب الأسماء الستة بإلزامها الألف مطلقا، وأن نلزم المثنى الألف ، وجمع المذكر السالم الياء مطلقا ، ونحذف النون من الأفعال الخمسة مطلقا ، والأفعال الناقصة لا يحذف منها شيء عند الجزم، ودعا إلى أن يكون إعراب جمع المؤنث السالم بالفتحة فى حالة النصب ، ويجر الممنوع من الصرف بالكسرة ، والاسم المنقوص يستعمل إذا كان بدون (أل) من غير ياء فى الأحوال كلها ، وإذا كان بـ (أل) لا تظهر عليه حركة فى الأحوال كلها، فيكون اختزالا مريحا وإعرابا غير مضطرب ، ويستريح المتعلم من المنقوص استراحته من المقصور [٢٤] .

هذا مجمل ما دعا إليه الأستاذ أمين الخولى . ومن الواضح أنه لم يفسر ظاهرة الإعراب تفسيرًا جديدًا، ولكنه يدعو إلى التيسير وتخفيف العبء ولو اقتضى الأمر أن يكون ذلك على غير ما تفضى إليه قواعد الإعراب .

وينبغى أن يكون واضحًا أن قواعد اللغة لا يفرضها الدارسون إلا إنْ كان الأستاذ أمين الخولى يؤمن بمثل ما يقول به الدكتور إبراهيم أنيس ، وإنما المتكلمون باللغة هم الذين يحددون مسار اللغة باتفاقهم على ظواهرها اتفاق استعمال غير مقصود وغير معد سلفًا ، ولكنه ينشأ من الحاجة إليه بدوافع متعددة.

وإذا كانت اللغة التى نستعملها اليوم ليست هى الفصحى ، فإنه لا يحق لنا التصرف فى قواعدها ، وإن كان يحق لنا بل يجب علينا أن نبحث عن تفسير لها ونحاول أن نستكشف أسرارها ؛ لأن القواعد التى ورثناها هى التى تعين على فهم ما خلفه لنا السلف وينبغى أن نكون « أمناء » عليه.

---

(٢٤) السابق ص ٥١ .

المحاولة الثالثة :

هى محاولة الدكتور محمد كامل حسين الذى يقرر فى البدء أنه لا يجوز لنا أن ننكر أن العربية الفصحى فى أزمة ، وأن المحاولات التى بذلت منذ نحو قرن لحل هذه الأزمة لم تصادف إلا نجاحًا ضئيلاً ، وبعض العيب فى ذلك يقع على أسلوب التعليم ، ولكنه يعتقد أن أكثر العيب يرجع إلى طبيعة القواعد التى لم يعد يستسيغها المحدثون . وجمهور المتعلمين لا يرون أن يقضى الإنسان حياته عاكفًا على شيء لا يرى فيه فائدة له فى ميادين الفكر والتعبير .

وقد جعل كل همه وضع قواعد يسيره يمكن أن يلم بها المتعلمون فى وقت قصير فيتجنبوا اللحن فى أكثر كلامهم، وقد وصف هذه القواعد الجديدة بأنها ليست تيسيرًا للنحو القديم ولا إيضاحًا له وليست شرحًا لقوامضه ، وإنما هى بديل منه إذ هى تقوم على أسس تختلف اختلافًا جوهريا عن الأسس التى أقام عليها النحاة علمهم .

ويرى أن هناك ست قواعد أساسية للإعراب :

الاسم : يرفع الاسم المتحدث عنه والخبر المتعلق به .

ويجر الاسم المضاف إليه والمسبوق بحرف جر .

وينصب الاسم فيما عدا ذلك حيث يكون مكملا للخبر

والفعل : يرفع إذا أريد به تقرير حدث بعينه .

وينصب على الغائية كأن يكون غرضا أو نتيجة لحدث سابق أو أن يكون نفيا لحدث فى المستقبل . وبعد حرف (أنْ) .

ويجزم إذا أصاب الحدث نقص ، كأن يكون نفيا فى الماضى ، أو فعل أمر حيث لا يقع الحدث إلا إذا أطيع الأمر ؛ أو أن يكون الحدث معلقًا وقوعه على حدث آخر وهو الشرط .

وهذه القواعد المجملة سماها الدكتور محمد كامل حسين « النحو المعقول»، وكأنه يرى أن النحو الذى قدمه النحاة العرب ليس معقولاً . ولكنه - فى الواقع - لم يفعل إلا أن لخص قواعد النحاة فى هذه الخلاصة التى تقتضى فهم القارىء أولاً لما يقرأ ، فعليه أن يتوقف أولاً ليرى أن هذا الفعل أريد به تقرير حدث بعينه أو لا وغير ذلك ، وهنا مشكلة أخرى : هل نفهم أولاً لنصحح القراءة ؟ أو نصحح القراءة لنفهم ؟ إن قواعد الدكتور كامل حسين راعت أن الفهم شرط لصحة القراءة ، مع أننا ينبغى أن نصحح القراء لنفهم ، وتصحيح القراءة يجب أن يكون نابعًا فى أول الأمر من الرموز اللغوية لكى نفهم هذه الرموز .

ولعلك تلاحظ معى أن هذه المحاولات جميعًا نظرت للنحو على أنه مدخل لإصلاح اللغة ، وأننا يجب أن نتعلم العربية من خلال النحو ، وليس بوسع أحد أن ينكر أن إجادة النحو مساعدة ومعينة فى إجادة القراءة التى تساعد بدورها على الفهم .

ولكننى أرى أن فهم العربية شأنها فى ذلك شأن أى لغة ينبع أولاً من الاهتمام بالقراءة واتساع الثقافة ومعالجة النصوص معالجة تبصر ونفاذ ، ويكون دور النحو فى هذا دور المساعد المعين ، ودليلنا على ذلك أن كثيرًا من الكتاب والشعراء لا يجيدون النحو كما يراه النحاة بل يجيدون فهم العربية من خلال تعرف أنماطها وطرائق تركيبها ، ومن هنا وجب علينا أن نبدأ الإصلاح من محاولة توسيع دائرة الاهتمام بالقراءة والتذوق ونشر التعليم والحث على تحصيل الثقافة والمعرفة .

كلمة فى الختام :

درجنا فى حياتنا على أن نسأل كل من يشير إلى وجود مشكلة ما فى أى مجال من المجالات : ما الحل ؟ وكأنه يجب على كل منا ألا يثير إحساسًا بمشكلة ما فى مجال عمله أو فى غيره إلا إذا كان عنده حل لهذه المشكلة ، وإلا فليلزم الصمت . وبهذا المنطق نفسه يجب على من يرى النار تشب فى مصنع أو منزل أو مال عام أو خاص ألا يصرخ طالبا الغوث والنجدة والمسارعة فى إطفاء هذا الحريق إلا إذا كان يعلم أولاً كيف يطفئه ، أو يسكت حتى تلتهم النار كل شىء ، وهذا منطق لا يقبله العقل .

وإننى لأعتقد أن الإحساس بمشكلة ما هو الخطوة الأولى فى حلها فعلاً ، وعندما يتكون لدى الناس إحساس عام بأن هناك مشكلة استجابة لمن يصرخ « هنا حريق » اتجهت الجهود إلى الحل ، وبخاصة فى مجال الفكر العام .

وإننى لأعتقد أن قضية العربية لا تعنى المشتغلين بها فحسب ، ولكنها قضية الأمة وحضارتها ومصيرها ومستقبلها وحاضرها وتراثها وماضيها . ولست منساقًا هنا وراء تداعيات الألفاظ ، ولكنى أستشعر فى نفسى كل كلمة من الكلمات التى ذكرتها آنفا ، فليست هناك أمة متقدمة بغير لغة محترمة من جميع أبنائها بها يتواصلون ويبدعون .

ولذلك يجب علينا أن نأخذ أنفسنا فى هذه المسألة مأخذ الجد ، ولا نكتفى بترديد الشكاية من وقت لآخر . ويجب أن تكون لدينا خطة مدروسة من جميع الجوانب توزع الاهتمام بالقضية على الفرد العادى والمثقف والتلميذ والأجهزة المعينة فى الدولة ، وأن يتكون لدينا وعى قومى بهذه القضية .

فى سنة ١٩٣٦ اقترح الدكتور زكى مبارك أن تخصم الدولة عشرة قروش من كل موظف وتقدم له خمسة كتب من جيد الكتب [٢٥] . وهذا اقتراح بطبيعة الحال غير عملىّ ، ولكنه يكشف عن أن صاحبه مهموم بالمشكلة مُعَنًّى بآثارها . والذى يعنيه هذا الاقتراح أن يعمل أولوا الأمر على تربية ذوق القراءة والتثقيف بكل وسيلة ممكنة .

وهنا يأتى دور « الإعلام » المقروء والمسموع والمرئى فى تكوين الإحساس اللغوى العالى .

ثم هناك التلاميذ فى المدارس ، وهم الجيل الذى سيرث هذا الجيل ، وكل جهد معهم له أثره حيث السنّ طيعة والعقول قابلة للتشكيل والإعداد واستنبات القيم الصحيحةوالقدرة السليمة التى تتيح لهم التأثر القويم الذى يؤدى غايته المرجوة . يجب أن نوفر لهم المدرس المؤهل والكتاب الجيد والمناهج المتطورة لتحقيق هذه الغاية النبيلة .

وأخيرًا يجب أن تظل دعوة الإصلاح قائمة يضطلع بها من هو لها أهل وعليها حريص . ﴿ **وَلْتَكُن مِّنكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَأُوْلَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ** ﴾ [٢٦] .

---

(٢٥) انظر : اللغة والدين والتقاليد فى حياة الاستقلال . زكى مبارك : ٣٧ ، ٣٨ .

(٢٦) سورة آل عمران الآية رقم ١٠٤ .

الفهرس

الموضوع	الصفحة

الفصل الرابع

الفصل الخامس

الفصل السادس

صدر للمؤلف

(أ) شعـــــــر :

١ ـ ثلاثة ألحان مصرية : (بالاشتراك مع د . حامد طاهر و د . أحمد درويش) ـ الهيئة العامة للكتاب ـ ١٩٧٠ م.

٢ ـ نافذة فى جدار الصمت : (بالاشتراك مع د . حامد طاهر و د . أحمد درويش) ـ الهيئة العامة للكتاب ـ ١٩٧٥ م.

(ب) كتــــب :

١ ـ الضرورة الشعرية فى النحو العربى ـ مكتبة دار العلوم ـ ١٩٧٩ (الطبعة الأولى) الطبعة الثانية ١٩٩٦ بعنوان : لغة الشعر : دراسة فى الضرورة الشعرية (دار الشروق) .

٢ ـ فى بناء الجملة العربية ـ دار القلم ـ الكويت ـ ١٩٨٢ .
وهو : بناء الجملة العربية فى الطبعة الثانية – دار الشروق – ١٩٩٦ .

٣ ـ النحو والدلالة: مدخل لدراسة المعنى النحوى الدلالى ـ مطبعة المدينة ـ ١٩٨٣ الطبعة الثانية – دار الشروق – ٢٠٠٠ .

٤ ـ العلامة الإعرابية فى الجملة بين القديم والحديث ـ نشر جامعة الكويت ـ ١٩٨٤ الطبعة الثانية – دار غريب – ٢٠٠٠ .

٥ ـ النحو الأساسى (بالاشتراك مع د. أحمد مختار عمر و د . مصطفى النحاس) ـ ذات السلاسل بالكويت ـ ١٩٨٤ .

٦ ـ الجملة فى الشعر العربى ـ مكتبة الخانجى ـ ١٩٩٠ .

٧ ـ ظواهر نحوية فى الشعر الحر : دراسة نصية فى شعر صلاح عبد الصبور ـ مكتبة الخانجى ـ ١٩٩٠ .

٨ ـ من الأنماط التحويلية فى النحو العربى ـ مكتبة الخانجى ـ ١٩٩٠ .

٩ - الكتاب الأساسى فى تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها (الجزء الثانى) (بالاشتراك مع الدكتور السعيد بدوى والدكتور محمود البطل) - المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - تونس - ١٩٨٧ .

١٠ - البناء العروضى للقصيدة العربية (دار الشروق) ١٩٩٩م .

١١ - الكتاب الأساسى فى تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها (الجزء الثالث) (بالاشتراك مع الدكتور السعيد بدوى والدكتور محمود الربيعى) - المنظمة العربية للتربي والثقافة والعلوم - تونس - ١٩٩٢ .

١٢ - اللغة وبناء الشعر - مطبعة دار الصفوة - ١٩٩٢.
الطبعة الثانية – دار غريب ٢٠٠٠ .

